

Université de Montréal

La plume et le glaive : *Caligula* et la création littéraire chez Camus

Par
Jean-Philippe Nadeau

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Août 2010

©, Jean-Philippe Nadeau, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
La plume et le glaive : *Caligula* et la création littéraire chez Camus

présenté par :
Jean-Philippe Nadeau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur :

Antoine Soare

directeur de recherche :

Jean Larose

membre du jury :

Sophie Bastien

Résumé

Pour Albert Camus, la littérature était à la fois une activité essentielle à son bonheur et un objet de réflexion. Afin de saisir quelle conception de la littérature et quelle vision du rôle de l'écrivain se dégagent de son oeuvre, ce mémoire aborde dans un même mouvement ses deux principaux essais, *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*, et une pièce de théâtre, *Caligula*. Notre premier chapitre consiste dans la recherche de ce qui, pour Camus, fait de la création artistique une activité privilégiée dans l'horizon de la pensée de l'absurde et de la révolte. Dans le deuxième chapitre, les différents commentaires émis par la critique à propos de *Caligula* seront examinés. La pièce, malgré l'opinion dominante, ne raconte pas l'histoire d'un empereur absurde qui se révolte contre son destin. L'importance du thème de la création littéraire dans cette pièce a également été grandement sous-estimée. Enfin, le troisième chapitre de ce mémoire présente notre propre analyse de la pièce. La confrontation de la fiction avec la théorie révèle une grande concordance entre les deux aspects de l'oeuvre de Camus. L'accord n'est cependant pas parfait, et l'étude des points de friction découverts permet d'apporter des éclaircissements sur un des points les plus obscurs des essais de Camus : l'éthique du créateur placé dans une situation où il doit choisir entre tuer et mourir.

Mots clefs : Littérature française du XXe siècle - Albert Camus - littérature et philosophie
– absurde – révolte.

Abstract

For Albert Camus, literature was both an activity crucial to his happiness and a study object. In order to understand what conception of literature can be found in Camus' writings and the responsibilities of the writer that this definition implies, this memoir studies his two main essays, *The Myth of Sisyphus* and *The Rebel*, and one play, *Caligula*. Our first chapter consist in a research of what makes artistic creation an exceptional activity in the light of Camus' thoughts on absurd on revolt. In our second chapter, the critics' various commentaries about *Caligula* are examined. In spite of what is still the opinion of a majority of critics, the play is not the tale of an absurd emperor who would revolt against his destiny. Also, the theme of literary creation has not been sufficiently studied in that play, in which it plays a determinant role. Finally, the third chapter of this memoir presents our own analysis of the play. The confrontation of fiction and theory reveals a great similarity between the two aspects of Camus' writings. However, the match is never perfect, and the study of the friction points allows us to shed light on one of the most obscure part of Camus' essays: the ethic of the creator placed in a situation where he must kill or be killed.

Key words: Twentieth century French literature – Albert Camus – Literature and philosophy – absurd – revolt.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre 1 : La création littéraire dans les essais de Camus	5
1.1 Absurde et création dans <i>Le Mythe de Sisyphe</i>	6
1.2 Révolte et création dans <i>L'Homme révolté</i>	26
1.3 Camus et le langage.....	40
1.4 Conclusion du premier chapitre.....	44
Chapitre 2 : <i>Caligula</i> et la critique	46
2.1 Aperçu de la critique camusienne.....	46
2.2.1 <i>Caligula</i> : Une représentation de la « philosophie de l'absurde »?.....	49
2.2.2 <i>Caligula</i> : l'archétype du révolté?	55
2.3 Les écrivains dans <i>Caligula</i>	58
2.3.1 <i>Caligula</i> : « un empereur artiste ».....	59
2.3.2 Cherea, un personnage mitigé.....	67
2.3.3 Scipion : le poète et la fuite.....	78
2.4 Conclusion du deuxième chapitre.....	82
Chapitre 3 : <i>Caligula</i> et la création littéraire	84
3.1.1 Analyse linéaire de <i>Caligula</i>	85
3.1.2 Lecture génétique.....	101
3.2 Création et meurtre dans <i>Caligula</i>	107
Conclusion	114
Bibliographie	117

Remerciements

Je tiens à remercier le département de Littératures de langue française de l'Université de Montréal pour m'avoir appris à être un meilleur lecteur. Je remercie spécialement Antoine Soare pour la richesse de son enseignement.

Merci à mon directeur Jean Larose pour son support et pour la leçon la plus essentielle dont toute sa personnalité témoigne : la valeur de la littérature pour la vie.

Merci au capitaine Guillaume Lalonde, à Julien Crevier et à Maxime Tremblay, dont l'amitié précieuse a toujours protégé ma santé mentale.

Enfin, je remercie, avec une infinie gratitude, mes parents.

Introduction

La critique reste très divisée sur Albert Camus quant à l'influence, sur ses œuvres de fictions, de la pensée théorique exposée dans ses essais. L'étude d'une telle question requiert une analyse approfondie des écrits philosophiques de Camus, qui demeurent à ce jour la partie de son œuvre qui a suscité le moins de recherches. Certains critiques, tel Étienne Barilier, vont jusqu'à nier complètement l'importance de la réflexion théorique de Camus pour la compréhension de sa fiction : « En somme, il importe peu de savoir si, philosophiquement, il se renouvelle, du *Mythe de Sisyphe* à *L'Homme révolté*. Car, nous en sommes définitivement sûrs, ce n'est pas *du tout* en philosophe qu'il faut le lire ¹ ».

Une chose est certaine, le thème de la création occupe, ne serait-ce qu'en terme d'espace, une place importante dans ses principaux essais. Plus précisément, la création littéraire y est confrontée aux concepts d'absurde et de révolte. Pourquoi Camus a-t-il tant insisté sur la création dans des écrits qui traitent avant tout de la condition humaine et de la conduite à adopter face à celle-ci? La littérature occupe-t-elle une place privilégiée dans son raisonnement ou l'auteur s'en sert-il uniquement à titre d'exemple? Ce dernier grief, celui de n'utiliser la littérature que pour illustrer ses idées, revient sans cesse lorsqu'il est question de l'œuvre de Camus, en particulier de son théâtre. Cette tendance a cependant diminué, comme l'explique Sophie Bastien :

« Brian Fitch dénonce [cette] une vision réductrice, devenue caduque, et défend l'existence autonome, le climat unique qui font la réussite de chacune de ses œuvres. Il importe de reconnaître le bien-fondé de sa position,

¹ BARILIER, Étienne, *Albert Camus : philosophie et littérature*, Lausanne, Éditions L'Age d'homme, 1977, p.108.

sans nous empêcher d'enrichir notre compréhension du théâtre par la lecture des essais.²»

Bastien tente ainsi de trouver un compromis qui lui permette de mieux comprendre la fiction de Camus à la lumière de ses essais. Or, ne pourrait-on pas au contraire tenter de mieux comprendre les essais, en particulier le rôle qu'y occupe la création artistique, grâce à l'analyse des œuvres de fiction? Voilà ce que le présent travail se propose de faire. La pièce *Caligula* est toute désignée pour une telle enquête, puisqu'elle contient trois personnages d'écrivains ou d'ex-écrivains, qu'elle traite entre autres choses du pouvoir et de la nature de l'écriture, et par conséquent des liens entre la littérature et l'action. Notre corpus d'étude sera donc constitué de cette pièce et des deux principaux essais de Camus, *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*. Nous commencerons par établir quelle conception de la littérature se dégage des deux essais, en précisant les liens qui unissent celle-ci aux concepts d'absurde et de révolte qui y sont définis. Nous pourrons ensuite examiner jusqu'à quel point cette conception se retrouve dans les personnages écrivains de *Caligula* ainsi que les torsions qu'elle subit dans son passage de la théorie à la fiction.

Notre recherche se fonde sur l'hypothèse que les critiques n'ont généralement pas fait montre d'assez de discernement en lisant *Caligula* comme une illustration des essais. De plus, nous croyons que le thème de la création littéraire dans cette pièce n'a pas été suffisamment examiné : la présence de trois écrivains dans une œuvre où il est question de la valeur de la vie témoigne du désir de communiquer une conception de la nature de l'art et du travail de l'artiste. L'analyse

² BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.206.

de la pièce sous l'angle du rapport des personnages avec la création poétique pourrait révéler des aspects insoupçonnés de la pensée de Camus.

Notre méthode sera celle d'un essai mobilisant les outils de l'analyse critique et comparative des textes. Un travail comme le nôtre doit rechercher d'abord les conceptions de Camus lui-même sur la signification et la valeur de la littérature. Dans notre premier chapitre, nous examinerons donc la problématique de la création littéraire chez Camus, notamment dans les deux essais de notre corpus, et plus particulièrement dans les chapitres « La création absurde » du *Mythe de Sisyphe* et « Révolte et art » de *L'Homme révolté*. Cet examen révélera la similitude entre l'attitude de « l'homme absurde » et de « l'homme révolté » et celle de l'artiste telle que décrite par Camus. Nous compléterons cette enquête par une réflexion sur le statut du langage selon Camus. Cette première partie nous permettra de constater le rôle essentiel qu'occupe la création artistique dans les essais.

Le deuxième chapitre de ce mémoire est consacré au recensement des principales études qui portent sur *Caligula*. Nous y confronterons les conclusions auxquelles nous en serons venu sur l'absurde et la révolte au terme du premier chapitre avec l'identification que plusieurs critiques ont postulée entre le personnage éponyme de la pièce et ces concepts. Ensuite, nous exposerons les différents points de vue des commentateurs sur la personnalité créatrice des trois personnages écrivains de la pièce, soit Caligula, Cherea et Scipion.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous proposerons notre propre analyse de *Caligula*, pour en tirer nos propres conclusions sur la conception de la littérature et du rôle de l'artiste véhiculée par les personnages et établir, d'une part, en quoi celle-

ci rejoint celle qui est exposée dans les essais et, d'autre part, ce qui la rend unique dans l'œuvre de Camus. Pour ce faire, nous aurons d'abord recours à une lecture linéaire de la pièce, proposant une interprétation de chaque occurrence du thème de la création. Nous compléterons ensuite cette analyse par une étude génétique des principales modifications qu'a subies la pièce, particulièrement de 1941 à 1944. Cela nous permettra de déterminer s'il existe une relation cohérente entre le comportement des personnages et leur vision de la littérature.

En somme, nous espérons, par ce travail, éclairer la relation qui existe entre les essais de Camus et ses œuvres de fiction. Puisque Camus considérait lui-même que « la création unique d'un homme se fortifie dans ses visages successifs et multiples que sont les œuvres ³ », il n'est pas étonnant de trouver au sein de ses ouvrages une grande cohérence. Cependant, il est plus difficile de cerner adéquatement quels sont les fils qui tissent cette cohérence, et de quelle manière. La confrontation entre plusieurs écrivains dans *Caligula* fait de cette pièce une œuvre incontournable pour éclairer cette question.

³ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.154.

Chapitre 1

La création littéraire dans les essais de Camus.

Afin de bien comprendre les liens qui unissent *Caligula* aux principaux aspects de la pensée de Camus, ainsi que les différents points de vue que cette pièce nous offre sur le rôle de la littérature et la figure de l'écrivain, il est essentiel de commencer notre travail par la recherche de tout ce qui, dans les divers essais de Camus, a trait à un questionnement sur la littérature et sur la création artistique. Durant toute sa vie, Camus n'a cessé de s'interroger sur l'art, et la grande cohérence qui émane de son œuvre se retrouve dans ses réflexions esthétiques. En effet, comme le remarque Pierre-Louis Rey, « de ses premiers écrits, d'où émerge *Noces* (1938), jusqu'à ce dernier roman inachevé qu'il avait intitulé *Le Premier homme*, la réflexion de Camus sur l'art s'est approfondie, parfois infléchie, sans connaître de vraies ruptures ¹ ». Cette continuité sera mise au jour dans ce premier chapitre, où nous commencerons par exposer la relation qui unit la création littéraire aux concepts d'absurde et de révolte. *Le Mythe de Sisyphe* sera d'abord analysé afin de comprendre quelle image de la condition humaine se dégage de la pensée de l'absurde et la situation particulière de l'écrivain au cœur de cette condition. Ensuite, un regard sur *L'Homme révolté* nous permettra d'aborder la question de l'engagement de l'artiste dans la société, ainsi que le lien entre l'art et le meurtre. Enfin, le langage étant le matériau de base de l'écrivain, nous tenterons de circonscrire une certaine conception camusienne du langage afin d'en déduire quelques conséquences sur la responsabilité de l'écrivain. Cette dernière partie fera

¹ REY, Pierre-Louis, *Camus : une morale de la beauté*, Paris, Sedes, 2000, p.11.

appel aux deux essais analysés auparavant, ainsi qu'au *Discours de Suède* et à deux autres documents, soit une lettre de Camus à Francis Ponge sur *Le parti pris des choses* et un compte rendu de *Sur une philosophie de l'expression* de Brice Parain.

1.1 Absurde et création dans *Le Mythe de Sisyphe*

Un chapitre entier du *Mythe de Sisyphe* est consacré à la création artistique dans l'optique d'une réflexion sur la condition absurde. Afin d'expliquer cette place prépondérante de l'art dans un essai qui s'intéresse d'abord à la condition humaine, nous définirons en premier lieu la notion d'absurde en nous attardant sur les paradoxes qu'elle contient. La figure du conquérant, présentée dans le chapitre « L'homme absurde », nous servira ensuite d'élément de comparaison pour mieux comprendre les liens entre l'action et la création. Enfin, nous verrons pourquoi l'art ressort, au terme de l'essai, comme l'activité absurde par excellence.

a) L'absurde : une notion plus vaste qu'il n'y paraît.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus tente de répondre à ce qui constitue selon lui « la question fondamentale de la philosophie ² », qui est non pas de définir ce qui serait le sens de la vie, mais bien plutôt de déterminer si le fait que la vie n'ait pas de sens entraîne la nécessité du suicide. Camus ne définit pas précisément sa méthode d'enquête, mais nous pourrions la résumer en disant qu'elle consiste, à partir de l'énoncé de certains faits que Camus considère comme des évidences, à s'acharner, c'est-à-dire à tirer toutes les conclusions possibles de celles-ci afin d'arriver, au bout du compte, à une certaine prescription sur la conduite à adopter. Cette méthode sous-

² CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.17.

entend que la personne qui conduit la recherche soit toujours le plus honnête possible avec elle-même, pour que sa conduite s'accorde avec les vérités qu'elle découvre.

Quelles sont ces évidences à partir desquelles Camus construit son raisonnement? Tout d'abord, que la raison humaine possède un pouvoir relatif, c'est-à-dire qu'elle n'est ni totalement impuissante, ni souveraine : « Ce cœur en moi, je puis le toucher et je juge qu'il existe. Ce monde, je puis le toucher et je juge encore qu'il existe. Là s'arrête toute ma science³ ». De ce statut de la raison doit découler une attitude cohérente : il ne faut pas nier l'existence du monde, non plus que tenter de justifier rationnellement quelque chose qui dépasserait le monde. Or, et c'est là la deuxième évidence que Camus examine, le désir de compréhension de l'homme dépasse ce que sa raison peut lui offrir comme réponse. La science et la philosophie sont incapables de fournir une connaissance irréfutable : « S'il fallait écrire la seule histoire significative de la pensée humaine, il faudrait faire celle de ses repentirs successifs et de ses impuissances⁴ ». Cependant, le fait que la vérité soit hors de portée n'empêche pas l'homme de continuer à la chercher désespérément : « le déclin de la vérité n'implique pas la fin de son exigence⁵ ». Nous sommes donc aux prises avec un impossible désir de comprendre, ou, plus précisément, un désir d'unité, puisque « comprendre c'est avant tout unifier⁶ ». Enfin, la troisième évidence prise en compte par Camus est la condition mortelle de l'homme, qui

³ Id. p.36.

⁴ Id. p.36.

⁵ NOUDELMANN, François, « Le mensonge ou la vérité devenue », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2004, p.206.

⁶ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.34.

constitue pour lui « le suprême abus ⁷ » puisqu'elle prive définitivement l'homme du seul royaume auquel il peut prétendre. Ces trois évidences suffisent à Camus pour peindre une image de la condition humaine d'une efficacité d'autant plus redoutable qu'elle est simple : l'homme se tient devant le monde, il sait qu'il va mourir, et il sait que sa raison est impuissante à lui fournir une explication qui viendrait le réconcilier avec le reste de l'univers.

L'absurde est le nom que Camus va donner à la tension entre les deux termes de la situation : « L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde ⁸ ». Il ne se définit qu'en fonction d'une dynamique : il n'est dans aucune des deux entités qui se confrontent, il est le résultat de leur choc. On ne peut alors, à proprement parler, qualifier le monde « d'absurde ». Cette remarque s'applique également à l'homme, qui n'est pas absurde en lui-même mais uniquement par le truchement de son désir d'unité. Lorsque Camus parle de « l'homme absurde » dans son essai, il faut comprendre qu'il ne s'agit pas d'un homme d'une nature différente, mais simplement de l'être qui n'essaie pas d'ignorer sa condition. La conscience humaine possède donc une très grande valeur, elle semble même constituer la fondation ultime de la pensée de Camus : « tout commence par la conscience et rien ne vaut que par elle ⁹ ». Cette dernière citation nous renvoie à Pascal, que Camus estimait comme « le plus grand de tous, hier et aujourd'hui ¹⁰ », et qui lui aussi a défini la condition humaine en terme d'opposition entre l'homme et le monde. Comme Camus, Pascal considérait que la lutte contre un

⁷ Id. p.123.

⁸ Id. p.46.

⁹ Id. p.29.

¹⁰ CAMUS, Albert, *Carnets III*, Paris, Gallimard, 1989, p.177.

univers hostile était perdue d'avance, mais que nous devons du moins nous efforcer d'en être conscients, puisque la conscience distingue l'homme du reste du monde : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. ¹¹ ». Le simple fait d'écrire *Le Mythe de Sisyphe*, d'enquêter sur le suicide et sur l'attitude à adopter face au manque de cohérence du monde, donne déjà une certaine valeur à la conscience, en plus de donner une grande preuve d'honnêteté, sur quoi nous aurons l'occasion de revenir plus loin.

Une fois l'absurde défini, il s'agit ensuite pour Camus de savoir ce qui pourrait le dissiper, afin de déterminer s'il faut demeurer dans cette situation ou tenter d'y échapper. Puisque l'absurde n'est pas autre chose que le lien entre l'homme et le monde, tout ce qui corrompt ou détruit ce lien affecte pareillement l'absurde. Quatre attitudes peuvent avoir ce résultat, soit l'indifférence, le suicide philosophique, le suicide physique et le consentement. L'indifférence, attitude très répandue, est peu traitée dans *Le Mythe de Sisyphe*, puisque ce comportement est déjà implicitement rejeté par la méthode de Camus qui, rappelons-le, tient d'emblée pour acquis qu'il s'adresse à des lecteurs désireux d'accorder leurs pensées et leurs actes. Or, selon Camus, la découverte de l'absurde ne peut pas, si l'on est honnête, laisser la vie inchangée. Deuxième solution envisagée, le suicide philosophique consiste à résoudre le caractère absurde de la condition humaine en faisant disparaître « le silence déraisonnable du monde », c'est-à-dire en donnant, de façon arbitraire, un sens à ce qui n'en a pas. Cette attitude est celle de tous les philosophes qui, à court d'arguments mais ne pouvant accepter l'absurde, effectuent ce que

¹¹ PASCAL, « fragment 186 », *Pensées*, éd. présentée établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 2004, p.161.

Camus nomme un « saut » dans leur raisonnement, acceptant soudain une conclusion qu'il serait impossible de déduire de leurs prémisses. Le suicide physique, troisième solution possible, élimine l'absurde de manière radicale, en faisant disparaître l'un des deux termes de la confrontation, l'homme. Sans homme, plus personne pour demander du sens au monde, et sans cette requête, plus d'absurde. Enfin, la dernière solution, qui implique la reconnaissance de la nécessité de maintenir l'absurde, est moins intuitive que les autres : « L'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas ¹² ». En effet, consentir à l'absurde équivaut à taire notre besoin de sens, à nier notre désir profond d'unité, ce qui du coup élimine l'absurde. Ainsi, comme l'explique André Comte-Sponville, « pour rester fidèle à l'absurde il importe donc non seulement, ce qui va de soi, de refuser ses contraires (l'espoir, la religion, l'Esprit de sérieux...), mais aussi, et paradoxalement, de le refuser lui-même ¹³ ». Ce dernier point a échappé à plusieurs critiques et entraîné de graves incompréhensions : sans le refus du consentement, l'essai de Camus apparaît comme une apologie de l'acceptation de notre sort, alors que son intention est radicalement différente. Par exemple, à propos de la figure emblématique de Sisyphe, Hiroki Toura en vient à la conclusion qu'« au lieu de chercher une union impossible, Sisyphe accepte de vivre la séparation ¹⁴ ». Pour cet auteur, il y aurait donc deux attitudes possibles face au divorce de l'homme et du monde que représente l'absurde : chercher à retrouver (ou à forger) un lien avec le monde ou accepter que ce lien soit irréalisable. Or, il s'agit là selon nous d'une

¹² CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.52.

¹³ COMTE-SPONVILLE, André, « L'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* », dans *Albert Camus : de l'absurde à l'amour*, Tournai, Renaissance du livre, 2001, p.166.

¹⁴ TOURA, Hiroki, *La quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Cazaubon, Eurédit, 2004, p.180.

lecture erronée : Sisyphe subit la séparation, certes, mais pour que cette séparation ait pour lui un sens existentiel il doit continuer à rechercher l'union et donc à désirer la résolution de l'absurde. François Noudelmann le formule ainsi : « le “il n’y a pas de vérité” suppose le maintien paradoxal mais constitutif de l’humain du “il faut quand même la vérité”¹⁵ ». Bref, pour affirmer que la condition humaine est absurde, il ne faut ni la nier ni l'accepter. Vivre en accord avec sa condition tout en la refusant sans cesse, telle est l'attitude de l'homme absurde.

À la lumière du raisonnement qui précède, quelle conception de Dieu se dégage du *Mythe de Sisyphe*? L'exergue nous donne déjà des indices de la position de Camus sur le sujet : « Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible¹⁶ ». L'homme absurde affiche une indifférence totale envers les choses qui dépassent son entendement. D'un point de vue théorique, il est donc agnostique : « Qu'est-ce en effet que l'homme absurde? Celui qui, sans le nier, ne fait rien pour l'éternel¹⁷ ». L'existence de Dieu ne peut être prouvée ou infirmée, puisque ces questions dépassent les capacités limitées de la raison humaine. On ne peut donc affirmer que *Le Mythe de Sisyphe* prône l'athéisme¹⁸. Cependant, nous avons déjà insisté sur l'importance qu'accorde Camus à la cohérence entre les pensées d'un homme et ses actions. Or, la foi en la vie éternelle changera nécessairement le comportement de quelqu'un qui se veut honnête avec lui-même. Si l'homme absurde ne nie pas ce qui se situe au-delà de son entendement, il ne peut

¹⁵ NOUDELMAANN, François, « Le mensonge ou la vérité devenue », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2004, p.200.

¹⁶ Pindare, *3^e Pythique*, exergue de CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.15.

¹⁷ Ibid. p.95.

¹⁸ « *Le Mythe* donne ainsi l'impression d'un athéisme pur et dur. », (BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.237.)

toutefois accepter que l'on sacrifie ce monde-ci, qu'il connaît, pour un autre, qu'il ne connaît pas. Tout espoir d'un monde meilleur qui viendrait remplacer celui-ci est ainsi discrédité, car il « n'est pas seulement une esquivance face à l'absurde, il est une erreur face à la vie ¹⁹». L'homme absurde n'a ni espoir ni désespoir, il n'a que sa lutte pour rester lucide.

Nous aborderons maintenant la question du rapport entre l'absurde et le nihilisme. Nous employons ici le terme de nihilisme pour désigner la négation de toute valeur, une attitude qui conduit inévitablement à l'idée que tout est égal puisque tout ne vaut rien. Si l'homme est privé de transcendance, de tout principe absolu qui pourrait guider sa conduite, l'existence de valeurs semble impossible. Or, comme nous tenterons maintenant de le démontrer, l'absurde n'est pas du tout une attitude nihiliste. Si tel était le cas, il serait alors vrai d'affirmer que « dans un monde absurde, sans profondeur ni signification, tout s'équivaut fatalement ²⁰». Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, l'absurde nécessite le maintien acharné de la conscience, ce qui confère à cette dernière une valeur antérieure à tout jugement sur le monde. Voilà pourquoi le suicide, par rapport à l'absurde, « est exactement son contraire, par le consentement qu'il suppose ²¹». Du moment où l'on désire, comme Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, mener sincèrement le raisonnement absurde, on rencontre nécessairement la vie comme valeur primordiale. Cet aspect positif du *Mythe de Sisyphe* a été très peu remarqué par la critique, ce qui est compréhensible si l'on considère que Camus a lui-même indiqué

¹⁹ COMTE-SPONVILLE, André, « L'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* », dans *Albert Camus : de l'absurde à l'amour*, Tournai, Renaissance du livre, 2001, p.164.

²⁰ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.176.

²¹ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.79.

qu'il voulait, dans ses premières œuvres, « exprimer la négation ²² ». Ce terme doit être compris à la lumière de la comparaison que Camus établit lorsqu'il affirme que l'étape du *Mythe de Sisyphe* a été pour lui l'équivalent du « doute méthodique de Descartes ²³ ». Cette analogie prend tout son sens lorsque l'on considère que Camus en arrive, après le doute, au même fondement que Descartes : la conscience de son état subjectif de penseur. L'analyse de l'absurde ne se termine pas par le constat d'un néant insurmontable mais par la nécessité d'une lutte de tous les instants pour conserver cette conscience. La critique camusienne fait peu de cas de cette distinction fondamentale, bien qu'on la remarque de plus en plus. Pour marquer la différence entre la pensée de Camus et la façon traditionnelle de définir le nihilisme, Samantha Novello déclare que « *Le Mythe de Sisyphe* se veut la définition d'un nihilisme *autre*, d'un *bon* nihilisme [...] ²⁴ ». Cette attitude plus saine serait rendue possible grâce à la méthode de recherche de Camus que nous avons décrite plus haut, méthode qui permettrait de « dépasser le pessimisme du départ dans l'optimisme relatif d'une pensée politique modeste ²⁵ ». Ces nouvelles appellations sont selon nous superflues, puisqu'il n'y a tout simplement pas chez Camus de pessimisme à surmonter, mais plutôt un grand désir de lucidité, et qu'il n'est approprié d'utiliser à son sujet le terme de « nihilisme » d'aucune façon, étant donné que l'essai érige la conscience en valeur.

²² « [...] j'avais un plan précis quand j'ai commencé mon œuvre : je voulais d'abord exprimer la négation. Sous trois formes. Romanesque : ce fut *L'étranger*. Dramatique : *Caligula*, *Le malentendu*. Idéologique : *Le Mythe de Sisyphe*. [...] » (CAMUS, Albert, Textes complémentaires à *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.)

²³ Ibid. p.1610.

²⁴ NOVELLO, Samantha, « Du nihilisme au silence totalitaire : la réflexion politique et morale d'Albert Camus », dans *Albert Camus et le mensonge: actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.135.

²⁵ Ibid. p.135.

Dans *Le paradigme du Théâtre dans Le Mythe de Sisyphe*, Marie-Louise Audin pose comme hypothèse qu'un réseau d'analogies faisant référence au monde du théâtre traverse tout l'essai. Ce réseau connote négativement les termes « espoir » et « suicide » et positivement le terme « absurde ». La découverte de l'absurde fait en sorte que « les décors s'écroulent ²⁶», ce qui oblige l'homme à choisir quel rôle il jouera dans un monde où sa liberté est sans fin. De cette façon, « à la fin du chapitre 1 Absurde a perdu sa négativité traditionnelle et reçu une incontestable positivité sous une double forme : il est pouvoir purificateur en tant qu'il détruit l'inauthenticité ; il est pouvoir régénérateur en tant qu'il crée un homme nouveau [...] ²⁷». Nous sommes d'accord avec Marie-Louise Audin que la notion d'absurde est incompatible avec le nihilisme et qu'elle n'entraîne en rien le pessimisme moral.

Si l'absurde conserve intacte au moins une valeur, peut-on inférer de ses conséquences une quelconque éthique, ou l'essai de Camus est-il étanche à toute prescription sur la façon de conduire sa vie? Les critiques sont presque unanimes sur le sujet : la pensée de Camus, au stade du *Mythe de Sisyphe*, ne contient rien qui ressemble à une éthique. Encore une fois, Camus lui-même semble conforter cette opinion puisqu'il écrit dans la préface de l'essai : « On trouvera seulement ici la description, à l'état pur, d'un mal de l'esprit. Aucune métaphysique, aucune croyance n'y sont mêlées pour le moment ²⁸». Cependant, derrière le fait d'écrire un livre qui invite à vivre le plus fidèlement possible une condition que l'on doit refuser, ne se cache-t-il pas une certaine croyance, un certain parti pris pour la vie, et

²⁶ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.29.

²⁷ AUDIN, Marie-Louise, « Le paradigme du Théâtre dans *Le Mythe de Sisyphe* », dans *Albert Camus et le théâtre : actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, Paris, Imec, éd. J. Lévi-Valensi, 1992, p.117-118.

²⁸ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.16.

plus particulièrement pour la vie consciente d'elle-même? Cette croyance en la valeur de la conscience humaine n'est pas fondée de manière absolue certes, mais à ce compte aucune éthique sans religion ne l'a jamais été. Malgré tout, la critique a toujours affirmé que l'analyse de l'absurde est incompatible avec toute forme d'énoncé moral. Dans son analyse de *L'Étranger* en 1943, Jean-Paul Sartre note que, pour l'homme absurde, « Tout est permis, puisque Dieu n'est pas et qu'on meurt ²⁹ ». Notons d'abord qu'il n'est dit nulle part dans *Le Mythe de Sisyphe* ou dans *L'Étranger* que Dieu n'existe pas. La question de Dieu est simplement mise à l'écart de la réflexion parce qu'elle dépasse l'entendement humain. Ensuite, comparons la phrase de Sartre à celle-ci, tirée de l'essai de Camus : « L'absurde ne délivre pas, il lie. Il n'autorise pas tous les actes. Tout est permis ne signifie pas que rien n'est défendu ³⁰ ». Que peut bien vouloir dire cette dernière phrase, qui intuitivement semble illogique? Camus veut s'opposer à un raisonnement qui pourrait conduire à l'idée qu'absurde et nihilisme sont synonymes. Le fait que la vérité absolue soit inaccessible à l'homme contribue à le faire vivre dans l'absurde face au monde. Toutefois, ce n'est pas parce que l'on ne peut pas fonder la morale sur un principe incontestable qu'il n'existe aucune règle morale. L'homme absurde est libre, au sens où aucune croyance métaphysique ne dirige directement sa vie, mais il existe quand même certaines limites qu'il ne doit pas dépasser, sous peine de ne pas être fidèle au principe qu'il s'est fixé. On pourrait rétorquer, comme Hiroki Toura, que de « dire que l'absurde est une évidence ne conduit pas forcément à déclarer qu'il faut lui être

²⁹ SARTRE, Jean-Paul, « Explication de L'Étranger », dans *Les critiques de notre temps et Camus*, Paris, éd. Jacqueline Lévi-Valensi, Garnier, 1970, p.42.

³⁰ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.96.

fidèle ³¹». En effet, rien ne nous oblige à accorder notre conduite aux évidences que nous découvrons. Cependant, si on désire comprendre les conséquences du raisonnement absurde, il faut accepter ses règles, dont la concordance entre pensées et actes. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus introduit l'idée d'une éthique de la quantité, qu'il résume ainsi : « La morale d'un homme, son échelle de valeurs, n'ont de sens que par la quantité et la variété d'expériences qu'il lui a été donné d'accumuler ³²». Or, cette tentative d'ériger une éthique d'où tout jugement de valeur serait évacué est vouée à l'échec, puisque, si l'on veut établir comme règle de conduite le fait de vivre lucidement le plus longtemps possible, il faut bien sûr poser le respect de la vie et de la conscience humaine comme valeur fondamentale. Céline Desaulniers considère que Camus s'autorise à traiter de l'éthique en terme de quantité uniquement « parce qu'il sait que la qualité existe *déjà* dans la conscience éveillée de l'homme absurde et qu'à ce titre, il est vrai que toutes les expériences sont *a priori* indifférentes puisque toutes seront empreintes, au sens fort du terme, de la valeur de la conscience ³³». Cette valeur fonde le premier interdit de l'homme absurde, le suicide. Afin de pouvoir trouver d'autres règles de conduite, il faudrait étendre l'enquête au-delà de l'individu, la porter jusqu'à sa conduite face aux autres. Or, selon la vision linéaire de l'œuvre de Camus que l'on retrouve chez la majorité des critiques, la considération d'autrui n'apparaîtrait pas avant *L'Homme révolté*. Par exemple, pour Avi Sagi, « *The Myth of Sisyphus* is a prominent instance of a

³¹ TOURA, Hiroki, *La quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Cazaubon, Eurédit, 2004, p.189.

³² CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.87.

³³ DESAULNIERS, Céline, *Réflexion et création chez Camus*, Montréal, Université de Montréal, 1983, p.55-56.

solipsism incompatible with any moral stance³⁴». Cette lecture ne tient pas compte des nombreux passages de l'essai où Camus prend parti pour l'humanité face à l'éternel, dont voici un des plus marquants : « Visages tendus, fraternité menacée, amitié si forte et si pudique des hommes entre eux, ce sont les vraies richesses puisqu'elles sont périssables³⁵ ». Loin de pousser l'homme dans une position solipsiste, la découverte de la condition absurde l'aide plutôt à s'apercevoir que tous partagent le même sort. Comme il serait illogique de reconnaître une valeur à notre conscience sans en accorder à celle des autres, surtout après avoir connu notre ressemblance, il faut conclure que la pensée absurde interdit le meurtre. *Le Mythe de Sisyphe* contient ainsi en germe ce qui deviendra, plusieurs années plus tard, le point central de *L'Homme révolté*, c'est-à-dire l'interdiction du meurtre au nom de la solidarité humaine. On peut donc déduire du *Mythe de Sisyphe* une certaine éthique qui, bien qu'elle couvre peu d'aspects de la vie, édicte, au nom de la valeur de la conscience humaine, deux interdits fondamentaux : ne pas se suicider et ne pas tuer.

Terminons maintenant notre survol de l'essai par un regard sur la toute dernière phrase, devenue célèbre : « Il faut imaginer Sisyphe heureux³⁶ ». Le bonheur est-il compatible avec la condition absurde? Et si oui, le bonheur ne fait-il pas taire l'appel sans réponse de l'homme vers le monde? Afin de résoudre cet apparent paradoxe, ayons encore une fois recours au texte d'André Comte-Sponville, *L'absurde dans Le Mythe de Sisyphe*. Aucun autre auteur n'a selon nous autant analysé la complexité de la notion d'absurde afin de comprendre le problème du

³⁴ SAGI, Abraham, *Albert Camus and the philosophy of the absurd*, traduit de l'hébreu par Batya Stein, Amsterdam, Rodopi, 2002, p.26.

³⁵ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.122.

³⁶ Ibid. p.168.

bonheur de Sisyphe. Lorsque l'on rencontre un paradoxe dans une œuvre, il est toujours possible de l'isoler sans tenter de le résoudre. On affirme alors plus ou moins directement qu'il s'agit d'une erreur de l'auteur. C'est ce qu'ont fait certains critiques, en demandant, par exemple : « pourquoi faudrait-il “imaginer” Sisyphe heureux s'il l'est réellement? L'expression ne trahit-elle pas l'amertume de l'auteur et l'échec de la quête du bonheur sisyphien?³⁷ ». Or, si l'imagination est ici nécessaire, c'est parce qu'intuitivement cela semble impossible. La compréhension de ce paradoxe est fondamentale, car « cette question met en jeu la cohérence de l'ensemble³⁸ ». Si l'analyse de l'absurde se termine sur le symbole de l'homme acceptant son sort absurde, tout le raisonnement de Camus s'écroule. Cependant, Sisyphe n'accepte rien, il lutte, et son combat établit sa fierté : « La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme³⁹ ». Le bonheur ainsi défini n'est pas un tranquille repos de l'esprit ; il jaillit de l'effort humain, de l'insoutenable tension dans laquelle demeure l'homme absurde. Loin d'être incohérent, ce bonheur dynamique découle du mouvement incessant entre la négation de la condition humaine et l'affirmation de la valeur de la conscience qui demande du sens au monde : « l'incohérence ou le contresens serait de vouloir l'arrêter⁴⁰ ». Enfin, tout l'essai se révèle fondé sur un certain goût inné pour le

³⁷ TOURA, Hiroki, *La quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Cazaubon, Eurédit, 2004, p.193. Dans le même registre, Pierre Bajard a affirmé, au cours d'une table ronde au colloque *Camus : Solitaire et/ou solidaire* : « Si on imagine Sisyphe heureux, il n'est pas confronté à l'absurde. Il y a donc une contradiction dans cet essai [...] » (*Albert Camus solitaire et/ou solidaire, Actes du 5ème Colloque International de Poitiers sur Albert Camus* en 2003, Montpellier, éd. Lionel Dubois, 2005, p.131.)

³⁸ COMTE-SPONVILLE, André, « L'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* », dans *Albert Camus : de l'absurde à l'amour*, Tournai, Renaissance du livre, 2001, p.168.

³⁹ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.168.

⁴⁰ COMTE-SPONVILLE, André, « L'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* », dans *Albert Camus : de l'absurde à l'amour*, Tournai, Renaissance du livre, 2001, p.169.

bonheur. En effet, si Sisyphe reste dans l'absurde, c'est avant tout par « un singulier sentiment de fidélité ⁴¹ ». L'homme absurde est fidèle à ce qu'il connaît et il n'aime que cela. Cet amour du monde lui suffit pour demeurer dans une situation malaisée, car les alternatives à cette situation conduisent toutes à la perte de ce monde-ci, soit de par la croyance en un autre monde, soit de par l'anéantissement de soi. Ainsi, si l'on ne veut pas vivre dans le mensonge, le bonheur est en quelque sorte une agréable obligation.

b) Le conquérant et l'artiste : action et création dans *Le Mythe de Sisyphe*.

Afin d'illustrer le raisonnement absurde, Camus examine quatre styles de vie qui concordent avec la condition absurde : celui du Don Juan, du comédien, du conquérant et du créateur. Le personnage du conquérant a peu attiré l'attention des critiques, et pourtant, il mérite qu'on s'y attarde: d'abord à cause du brusque changement de ton de l'auteur dans le chapitre qu'il lui consacre, ensuite parce qu'il met en évidence un lien étroit entre l'attitude conquérante et l'attitude créatrice.

Notons que Camus donne une définition toute personnelle à « conquête » : « Ce n'est pas pour rien que le mot a changé de sens et ne désigne plus le général vainqueur. La grandeur a changé de camp. Elle est dans la protestation et le sacrifice sans avenir ⁴² ». Ce changement sémantique devra être pris en compte pour éviter d'établir des comparaisons erronées entre certains personnages de *Caligula* et l'attitude conquérante. Le sens du mot conquête n'est pas la seule innovation dans ce chapitre. Dès les premières lignes, l'auteur, qui adoptait depuis le début de l'essai un

⁴¹ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.129.

⁴² Ibid. p.120.

ton objectif, prend soudain plus personnellement la parole. Don Juan et le comédien, Camus les décrit à la troisième personne. Ici, la première personne du singulier se fait très présente. La subjectivité soudaine de l'auteur s'explique peut-être par le fait qu'il cite le conquérant, ce qui semble visiblement être le cas puisque le chapitre s'ouvre sur des guillemets. Toutefois, les paroles du conquérant pourraient, sans aucune ambivalence, être prononcées par Camus lui-même. De plus, étrangement, les guillemets avec lesquels débute le chapitre ne se referment jamais⁴³, on ne peut donc savoir où s'arrête la citation, à quel moment Camus cesse au juste de citer le conquérant dont il exprime la pensée à la première personne. À première lecture, l'extrait donne l'impression que l'auteur commence par rapporter les paroles du personnage qui, rappelons-le, est un type fictif d'homme absurde, pour ensuite s'approprier graduellement le discours de celui-ci : nul besoin alors de guillemets finals puisque ce ne serait plus de la citation? Fait étrange, la première occurrence du pronom « nous » dans le chapitre apparaît dans une phrase qui traite de la réflexion sur l'individu : « Mais je crois fermement que tous ceux qui ont jugé de l'individu l'ont fait avec beaucoup moins d'expérience que **nous** pour fonder leur jugement ⁴⁴ ». Une autre rupture apparaît ici, dans la méthode de l'auteur cette fois. En effet, jusqu'ici Camus exposait assez méthodiquement chaque étape de son raisonnement, en prenant soin d'être le plus clair possible sur la signification des mots. Qui est donc ce « nous » qui possède plus d'expérience que tous les autres penseurs? La deuxième occurrence du pronom, deux phrases plus loin, semble

⁴³ Du moins, dans les deux éditions du *Mythe de Sisyphe* utilisées pour ce travail, soit CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985 et CAMUS, Albert, *Caligula*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

⁴⁴ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.118. (Je souligne.)

apporter la réponse : « Mais l'époque, ses ruines et son sang nous comblent d'évidences ⁴⁵ ». Ces spectateurs privilégiés, ce serait ainsi tous ceux qui, devant le spectacle de la guerre qui écrase indistinctement les hommes, ressentent l'urgence de protéger l'individu et découvrent par leur douleur commune l'étendue de ce qui les rassemble. Par ce passage du singulier au pluriel, de l'individuel au collectif, l'auteur affirme du même coup la solidarité de l'humanité à travers la reconnaissance du partage de la condition humaine : « Notre destin est en face de nous et c'est lui que nous provoquons. Moins par orgueil que par conscience de notre condition sans portée ⁴⁶ ». La présence du « je » et du « nous » dans le chapitre coïncide bien avec les deux prises de position de Camus : l'homme absurde recherche la certitude, il luttera donc pour les hommes face à l'éternité ⁴⁷ et pour l'individu face à tout ce qui peut lui nuire ⁴⁸. Ainsi, les bases de ce qui deviendra *L'Homme révolté* sont déjà présentes dans *Le Mythe de Sisyphe* : s'il faut se révolter contre une condition absurde, et si nous partageons tous cette condition, alors révolte et solidarité seront liées de près. La révolte repose avant tout sur une prise de conscience individuelle de la solidarité de tous les hommes.

Le conquérant n'accepte pas passivement sa condition, il lutte. Dans son ambition, ce combat ressemble à la création artistique. Voyons maintenant en quoi action et création se rejoignent au regard de l'absurde. Si la lutte contre tout ce qui opprime l'individu est nécessaire, il ne faut toutefois pas se leurrer quant aux résultats du combat :

⁴⁵ Id. p.118.

⁴⁶ Id. p.124.

⁴⁷ « Entre l'histoire et l'éternel, j'ai choisi l'histoire parce que j'aime les certitudes » (Id.p.119.)

⁴⁸ « L'individu ne peut rien et pourtant il peut tout. [...] C'est le monde qui le broie et c'est moi qui le libère. » (Id. p.120.)

« Les conquérants savent que l'action est en elle-même inutile. Il n'y a qu'une action utile, celle qui referait l'homme et la terre. Je ne referai jamais les hommes. Mais il faut faire "comme si". Car le chemin de cette lutte me fait rencontrer la chair. Même humiliée, la chair est ma seule certitude ⁴⁹».

Cette citation exprime parfaitement le dilemme de l'action dans un monde absurde : si tout est voué à la mort et qu'on ne peut transformer radicalement l'ordre des choses, à quoi cela servirait-il de faire quoi que ce soit? La réponse de Camus semble paradoxale : après un appel à la lucidité de tous les instants, le lecteur est soudain invité à accomplir une sorte de feinte, une feinte lucide et volontaire. Le paradoxe est le suivant : on ne saurait être à la fois conscient de son sort et faire « comme si » on ne l'était pas. Comme dans le cas énigmatique du bonheur de Sisyphe, chacune des deux attitudes semble incompatible avec l'autre. Tentons d'approfondir cette contradiction. Si l'éternel est hors de portée, alors toute victoire définitive est impossible. Aussi, afin de rester fidèle à ses certitudes, au monde, à sa vie, l'homme absurde ne peut-il pas renoncer à la lutte : il doit faire « comme si » la victoire était possible, et continuer de vivre dans le déchirement en cherchant l'unité tout en sachant bien qu'il ne l'atteindra pas. Tout comme le bonheur de Sisyphe ne signifie pas qu'il accepte passivement son sort, le fait de lutter dans un combat perdu d'avance en faisant « comme si » la victoire était accessible ne trahit pas un manque de lucidité. Dans les deux cas, ce qui semble un paradoxe est en réalité la seule réponse logique au constat de l'absurde.

Le discours camusien est resté cohérent à travers les années. Nous n'en voudrions pour preuve que ces phrases du discours de réception du prix Nobel, en 1957 : « Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne

⁴⁹ Id. p. 120.

sait pourtant qu'elle ne le fera pas, mais sa tâche est peut-être plus grande : elle consiste à empêcher que le monde ne se défasse ⁵⁰». Même constat, même décision : la révolution définitive qui viendrait abolir la mort et le mal est impossible, ce qui ne doit pas nous empêcher de lutter contre ce qui menace le monde.

Venons-en enfin à l'art. De prime abord, l'art apparaît comme un moyen parmi d'autres de faire « comme si ». L'artiste comme le conquérant doit agir tout en sachant que sa création ne pourra réellement changer l'ordre des choses. Pour ce faire, les mêmes qualités s'avèrent nécessaires : « l'application qu'il y faut [à l'art], l'entêtement et la clairvoyance rejoignent ainsi l'attitude conquérante ⁵¹». L'homme d'action et l'artiste ont en commun leur lucidité et leur refus obstiné d'abandonner une œuvre nécessairement inachevée et imparfaite.

c) L'art : l'attitude absurde par excellence.

Tentons à présent de comprendre pourquoi Camus présente le créateur comme « le plus absurde des personnages ⁵²». La valeur de l'art augmente de manière inversement proportionnelle à la certitude de nos croyances : en l'absence de tout fondement métaphysique, l'art devient l'activité humaine la plus essentielle. En effet, si la plus grande dignité de l'homme réside dans le constat lucide de sa condition, dans le refus de désespérer et dans l'aptitude à faire « comme si » tout en sachant très bien que le rocher de Sisyphe retombera, alors le personnage le plus important est sans doute l'artiste, et en particulier l'écrivain, lui dont le métier

⁵⁰ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1073.

⁵¹ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.158.

⁵² Ibid. p.126.

consiste à faire « comme si » à travers ses histoires. Son œuvre est un appel de sens qui n'aura jamais de réponse, mais cela ne l'empêche pas d'écrire pour autant. Pour celui qui n'espère pas en un autre monde, tout le sens de cette vie réside autour de lui. L'art devient alors le témoignage de la seule vérité à laquelle l'homme peut aspirer : celle qui se ressent.

La poétique de l'écrivain sera nécessairement affectée par la prise en compte de l'absurde. S'il est impossible d'expliquer le monde, l'attitude la plus cohérente est alors de l'éprouver et de le décrire le plus honnêtement possible, sans pour autant se leurrer quant à la possibilité d'un art « réaliste » qui donnerait un accès privilégié à la réalité. L'artiste décrit dans *Le Mythe de Sisyphe* sait que « sa création ne réconcilie rien, elle ne vise qu'à décrire l'ambiguïté de ce monde, non pas comme une énigme à résoudre, mais comme un paradoxe à éprouver ⁵³ ». Dans la condition absurde, l'homme ne peut être qu'un mime et doit se contenter de représentations. Camus considère que la création est « le grand mime », car elle représente la représentation : elle est une mise en abyme de la condition humaine. La création représente l'épreuve suprême du raisonnement absurde, puisqu'il est difficile de résister à la tentation de donner un sens à un univers que l'on crée, et qu'on a dès lors l'impression de maîtriser. Ainsi, l'œuvre d'art rend plus lucide par « l'épreuve qu'elle exige d'un homme et l'occasion qu'elle lui fournit de surmonter ses fantômes et d'approcher d'un peu plus près sa réalité nue ⁵⁴ ».

En plus de rendre lucide, l'art est également le meilleur moyen d'accomplir ce que *Le Mythe de Sisyphe* invite le lecteur à faire dès l'exergue, soit éprouver « le

⁵³ DESAULNIERS, Céline, *Réflexion et création chez Camus*, Montréal, Université de Montréal, 1983, p.63.

⁵⁴ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.156.

champ du possible ». La littérature, par son pouvoir d'évoquer une quantité infinie de situations possibles, représente sans doute le meilleur moyen d'accomplir cette mission. L'investigation du monde est à la fois la condition nécessaire et le résultat de la littérature : « le grand artiste sous ce climat est avant tout un grand vivant, étant compris que vivre ici c'est aussi bien éprouver que réfléchir ⁵⁵ ». Le théâtre jouit ici d'un statut privilégié. En effet, l'art dramatique est un merveilleux moyen d'investigation, car il permet à l'acteur, pour quelques instants, de se mettre dans la peau de quelqu'un d'autre. Le masque de l'acteur rappelle à l'homme la nature d'acteur de l'homme représenté par l'artiste masqué. De plus, il lui montre la voie à suivre : éprouver au maximum la diversité de la vie au lieu de poursuivre une authenticité inatteignable.

Nous avons vu précédemment que l'absurde est incompatible avec le nihilisme. Puisque la création constitue l'activité absurde par excellence, il n'est pas étonnant que pour Camus l'artiste ne saurait être nihiliste. La raison en est simple : l'art, peu importe la façon dont on le définit, exprime forcément quelque chose, et « l'expression [...] est lutte contre l'absurde puisqu'elle tend à rompre le silence et l'incompréhension ⁵⁶ ». La négation absolue ne peut correspondre qu'au silence total. Peu importe ce qu'il exprime, l'artiste brise le silence, décrit le monde et lui donne ainsi une certaine valeur. André Meunier, pour qui « tous les refus contenus dans *Sisyphes*, cette définition nihiliste du travail de l'artiste ("Travailler et créer pour rien"), s'accordent avec le pessimisme moral de l'œuvre tout entière raidie devant la

⁵⁵ Id. p.135.

⁵⁶ QUILLIOT, Roger, Textes complémentaires à *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 *Essais*, p.1611.

présence de l'absurde⁵⁷», associe à tort absurde et nihilisme. S'il est vrai que l'artiste travaille pour rien, au sens où sa création n'est jamais une victoire définitive sur sa condition, son œuvre n'en a que plus de valeur. L'œuvre n'est pas privée de toute valeur parce que le monde n'a pas de sens, seulement, « elle ne peut être la fin, le sens et la consolation d'une vie⁵⁸». Un double mouvement d'affirmation et de négation accompagne toujours le geste créateur : l'art nie au moins partiellement le monde, puisque l'artiste ne créerait pas s'il était satisfait de l'état des choses, mais en créant l'artiste s'exprime contre le néant. Le créateur conscient de l'absurde connaît les limites de son affirmation et choisit tout de même de créer. Par là, l'art favorise la mesure, car « c'est bien là le génie : l'intelligence qui connaît ses frontières⁵⁹».

1.2 Révolte et création dans *L'Homme révolté*.

Camus n'a jamais interrompu sa réflexion sur l'art et lui consacre un chapitre de *L'Homme révolté*. Comme pour *Le Mythe de Sisyphe*, nous commencerons d'abord par un survol de l'essai afin de bien circonscrire la notion de révolte, ce qui nous permettra par la suite d'examiner sa relation avec la création artistique. Nous expliciterons les conséquences de la pensée révoltée sur la définition de l'engagement de l'artiste ainsi que les raisons qui poussent Camus à réunir dans un même essai des réflexions sur l'art, sur le meurtre et sur la révolte.

⁵⁷ MEUNIER, André, « Approches de l'art camusien », dans *Revue des lettres modernes*, numéros 212-216, 1969, p.15.

⁵⁸ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.134.

⁵⁹ Ibid. p.100.

a) La révolte.

Dans *L'Homme révolté*, Camus passe en revue les principales révoltes de l'histoire et tente d'expliquer pourquoi chacune d'elle a échoué afin de mieux cerner les qualités qui seraient essentielles à la réussite d'une telle entreprise. La méthode employée pour cette enquête ressemble à celle du *Mythe de Sisyphe* : Camus commence par rechercher une évidence sur laquelle fonder son raisonnement. La révolte se présente avant tout comme un refus de la condition humaine telle que définie dans *Le Mythe de Sisyphe* : « La révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible ⁶⁰ ». Encore une fois, c'est du choc entre la conscience humaine et l'état du monde que jaillit le constat face auquel il faut prendre position. Comme nous l'avions remarqué lors de l'analyse de l'absurde, l'homme, en refusant sa condition, prend également conscience que tout le monde partage le même sort. Du mouvement de révolte naît ainsi la solidarité, et la révolte n'est possible que grâce à l'existence de cette solidarité. En effet, nier la valeur de la vie d'autrui reviendrait à nier celle de notre propre vie, ce qui nous entraînerait sur une voie nihiliste où la révolte n'a aucune raison d'être, puisque celle-ci nécessite l'existence d'une valeur. Toute révolte qui attaque la solidarité en s'en prenant à la vie humaine est donc vouée à l'échec. Quel est donc le statut de cette valeur de la vie? Bien sûr, on ne peut parler d'une valeur transcendante au sens classique du terme, puisqu'il n'y a aucune vérité absolue, aucun être suprême auxquels rattacher un tel état. La valeur qui nous concerne, si elle transcende l'homme, le fait à travers les autres, comme l'explique Paul Ginestier : « Ayant ainsi fait sauter les verrous, le

⁶⁰ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.419.

penseur peut édifier sa propre métaphysique, celle non plus du Bien et de l'Être, mais celle des valeurs transcendant la solidarité humaine, car chacun se dépasse en autrui⁶¹». Grâce à son lien inextricable avec la solidarité humaine, la révolte acquiert un caractère intemporel, puisque d'autres continueront à vivre après nous.

Puisque la pierre d'assise de la révolte est la valeur de la vie humaine, *L'Homme révolté* se penche avant tout sur la question du meurtre, geste définitif qui fait échouer l'entreprise du révolté. Dès les premières pages de l'essai, le meurtre est rejeté car il est jugé incohérent avec l'attitude absurde, raisonnement qui n'était pas directement présenté dans *Le Mythe de Sisyphe* mais que nous avons déduit de celui-ci et que Camus résume ici : « Pour dire que la vie est absurde, la conscience a besoin d'être vivante. Comment, sans une concession remarquable au goût du confort, conserver pour soi le bénéfice exclusif d'un tel raisonnement?⁶²». Cet argument, pour être bien compris, demande au préalable que l'on ait tiré les bonnes conclusions sur ce qui amène Camus à écarter le suicide comme conduite. Par exemple, David Sherman trouve l'argument peu convaincant car, selon lui, « Camus deemed suicide incoherent in *The Myth of Sisyphus* because he believed that reason requires us to maintain the hopeless encounter between human inquiry and the silence of the universe. Reason demands no such thing [...] ⁶³». Or, il n'est affirmé nulle part dans *Le Mythe de Sisyphe* que la raison demande la confrontation sans fin entre l'homme et le monde. Ce que la raison humaine recherche, pour Camus, c'est le sens et l'unité du monde. Cette quête demande évidemment que l'on

⁶¹ GINESTIER, Paul, *Pour connaître la pensée de Camus*, Paris, Bordas, 1979, p.36.

⁶² CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.416.

⁶³ SHERMAN, David, *Camus*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2009, p.140.

reste en vie. Ce qui oblige « l'homme absurde » à demeurer dans sa condition n'est nullement un présupposé de la raison humaine, mais le désir acharné de vivre dans la vérité.

Nous avons évoqué précédemment la vision linéaire de l'œuvre de Camus que partagent certains critiques pour qui la considération d'autrui n'apparaîtrait pas avant *L'Homme révolté* : « Works from *The Rebel* era represent a subversion of Cartesian solipsism, placing “we” before “I” and culminating in the development of the concept of solidarity⁶⁴ ». Or, à aucun moment la communauté ne prime sur l'individu dans la pensée de Camus. La formule célèbre qui termine le premier chapitre de l'essai, « Je me révolte, donc nous sommes⁶⁵ », formule bien le rôle essentiel de la conscience individuelle dans l'apparition de la solidarité : pour que l'individu reconnaisse qu'il partage avec les autres sa condition absurde, il doit d'abord lui-même être conscient de cette condition. On ne peut affirmer qu'il y ait préséance du collectif sur l'individuel, ni l'inverse. Chacun des éléments est essentiel : si la révolte apparaît avec la prise de conscience individuelle, elle se maintient grâce à la solidarité qui naît de ce constat. Camus ne s'attarde pas à définir la nature de l'individu, puisqu'il l'a déjà fait dans *Le Mythe de Sisyphe*. Comme nous l'avons vu, la condition humaine est avant tout définie par l'expérience de la mort, impossible à justifier par la raison.

⁶⁴ SAGI, Abraham, *Albert Camus and the philosophy of the absurd*, traduit de l'hébreu par Batya Stein, Amsterdam, Rodopi, 2002, p.1.

⁶⁵ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.432.

b) L'art et la révolte

L'analyse des plans successifs que Camus a dressés pour la rédaction de *L'Homme révolté* révèle que dès la conception du projet, une place était réservée aux liens entre la révolte et la création⁶⁶. Dans le tout premier plan, l'auteur semble vouloir exprimer ce rapport en revisitant l'œuvre de divers écrivains dont Milton, Byron, Vigny et Balzac. Dans les plans ultérieurs, une section bien définie de l'œuvre se voit attribuée le titre « Art » ou encore « La création ». Enfin, dans les deux derniers plans, on voit apparaître un sous-chapitre nommé « L'art et le meurtre ». Dans la version finale de l'essai, Camus optera finalement pour un chapitre complet consacré à l'art, divisé en trois sous-chapitres : « Roman et révolte », « Révolte et style » et « Création et révolution ».

Pourquoi une si grande place est-elle accordée à la création dans un essai sur la révolte? Pour Camus, l'artiste et le révolté ont beaucoup de points communs, dont le plus important est sûrement celui-ci : la révolte et la création sont avant tout des attitudes métaphysiques⁶⁷. Le mouvement de révolte, qui débute par le refus d'une condition spécifique jugée inacceptable, finit logiquement par s'étendre à toute la condition humaine. De même, l'artiste, du seul fait qu'il crée, se révolte contre la création, idée qui, comme nous le rappelle Camus, n'est pas nouvelle : « Que l'artiste, le poète en particulier, soit démoniaque, cette idée très ancienne trouve une formulation provocante chez les romantiques⁶⁸ ». L'artiste et le révolté refusent leurs conditions et affirment par là une valeur : leur action donne de l'importance au

⁶⁶ Id. p.1622-1624.

⁶⁷ « Dans toute révolte se découvrent l'exigence métaphysique de l'unité, l'impossibilité de s'en saisir, et la fabrication d'un univers de remplacement. Ceci définit l'art, aussi. » (Id. p.659.)

⁶⁸ Id. p.458.

monde et, dans le cas de l'artiste, exprime la beauté de celui-ci. Pour être cohérents, l'art et la révolte doivent toujours être conçus à l'intérieur de cette dynamique de refus et d'affirmation. Ainsi, l'art « ne peut être qu'un déchirement perpétuellement renouvelé. L'artiste se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et cependant éternellement voué à le contester dans ce qu'il a d'éternellement inachevé ⁶⁹ ». Nous retrouvons ici l'idée évoquée plus haut selon laquelle l'homme qui se veut lucide est condamné à faire « comme si » envers et contre tout. L'artiste qui veut créer malgré la condition absurde qui est la sienne se voit dans l'obligation de faire « comme si » il pouvait, par son art, achever la création. La réflexion de Camus sur l'art ne traite donc pas de la confection de jolis objets, mais de la fondation de notre être dans un mouvement qui s'apparente à celui de la révolte. En effet, l'analyse de celle-ci conduit à la conclusion « qu'au lieu de tuer et mourir pour produire l'être que nous ne sommes pas, nous avons à vivre et faire vivre pour créer ce que nous sommes ⁷⁰ ».

Deux détails doivent ici retenir notre attention. Tout d'abord, la création se trouve du côté de la vie, et l'on voit bien que le respect de la vie constitue une prémisses à toute création. Ensuite, le choix du verbe être n'est pas anodin : « créer ce que nous sommes », ce n'est pas « créer ce que nous devenons ». L'être évoque la stabilité, la permanence. Comment réconcilier cette permanence avec l'éphémère de l'instant créatif ou de la révolte? Pour le comprendre, il ne faut plus concevoir la révolte et la création comme des gestes isolés, mais comme des attitudes vitales qui guident sans

⁶⁹ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1090.

⁷⁰ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.653.

cesse l'action de celui qui les a adoptées. La nature humaine nécessite, pour être mise à jour, l'action incessante du révolté et de l'artiste.

Ces deux personnages partagent également une qualité fondamentale sur laquelle Camus érige son éthique dans *L'Homme révolté* : la mesure. Cette qualité ne brime pas la liberté de l'artiste, elle lui permet plutôt de connaître l'étendue de son pouvoir créatif, de trouver l'équilibre nécessaire à la beauté. Que l'artiste soit, pour Camus, un homme de mesure, cela devrait nous paraître évident à présent. Personne n'est plus conscient que lui de sa condition, lui qui s'efforce de faire « comme si » il pouvait atteindre l'unité à travers ses œuvres. L'apparente démesure de son projet ne peut que le rendre plus lucide, puisqu'il sonde sans cesse les limites de la condition humaine. L'esprit de mesure de l'artiste se manifeste à travers la forme et le contenu de ses œuvres. Si l'on rejette toute forme de démesure, on rejette alors le réalisme et le formalisme, du moins dans leur expression les plus extrêmes, puisque ces esthétiques sont trop strictes dans leur approche de la réalité : « À la limite, si le refus est total, la réalité est expulsée dans son entier et nous obtenons des œuvres purement formelles. Si, au contraire, l'artiste choisit, pour des raisons souvent extérieures à l'art, d'exalter la réalité brute, nous avons le réalisme ⁷¹ ». Pour Camus, ces deux approches sont incompatibles avec la révolte et avec l'art, qui nient le réel et l'acceptent tout à la fois. Le véritable artiste doit donc accepter l'existence de la réalité tout en s'efforçant de lui donner la forme qu'il désire, afin d'atteindre par son art l'unité impossible à réaliser dans le monde : « l'art est une exigence d'impossible mise en forme ⁷² ». Enfin, si la mesure est nécessaire à l'artiste, elle l'est également

⁷¹ Id. p.671.

⁷² Id. p.674.

pour tout type de créateur, comme par exemple pour ceux qui doivent créer de nouvelles valeurs. La révolte remet en question l'ordre établi, que cet ordre soit métaphysique ou politique. Il faut alors créer de nouveaux repères moraux pour remplacer ceux qui ont été rejetés. Or, ce que Camus tente de démontrer par son essai, c'est que « la vraie révolte est créatrice de valeurs ⁷³ ». Pour ce faire, la révolte doit être guidée par la mesure qui assure des limites à l'action, ce qui affirme des valeurs.

c) Révolte et engagement de l'artiste.

La similarité entre l'attitude du révolté et celle de l'artiste a des conséquences sur l'engagement de ce dernier dans la société. Le fait que l'artiste prenne position dans ses œuvres n'est pas incompatible avec la définition de celui-ci qui ressort de l'analyse que nous avons proposée du *Mythe de Sisyphe*. L'artiste doit décrire fidèlement son monde, il doit peindre les conflits qui le déchirent. Cependant, puisqu'on ne peut bien parler que de ce qu'on connaît, il faut d'abord vivre avant de représenter. Nous avons vu plus haut que, devant la condition humaine, l'artiste agissait comme le révolté. Face à l'histoire des hommes, le choix n'est tout simplement pas possible. Camus emprunte à Pascal le terme « embarqué » afin de souligner qu'il est impossible pour l'artiste de faire entièrement abstraction du monde qui l'entoure⁷⁴. Le terme employé est important, comme le précise Camus : « Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire

⁷³ Id. p.578.

⁷⁴ « Cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqué. » (PASCAL, « fragment 397 », *Pensées*, éd. présentée établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 2004, p.249.)

obligatoire ⁷⁵». Qu'il le veuille ou non, l'artiste « ne peut plus être un solitaire, sinon dans le triomphe mélancolique qu'il doit à tous ses pairs ⁷⁶». Cela ne veut pas dire pour autant que l'art doit être soumis à une cause en particulier, au contraire. Camus utilise le terme « embarqué » plutôt que « engagé » afin de bien établir qu'il n'endosse pas une conception politique de l'art. Comme l'explique Pierre-Louis Rey, « à son rejet de la “pensée satisfaite” doit être lié son refus de la littérature engagée ⁷⁷». L'artiste ne peut prendre position pour un parti puisque cela supposerait une prétention à la vérité. De plus, choisir de défendre une politique en particulier enlèverait de la valeur à l'œuvre, qui ne serait plus considérée pour elle-même mais pour les idées qu'elle défend. Or, Camus refuse de soumettre l'art à quoi que ce soit.

Quelle sera donc la mission de l'écrivain embarqué? Essentiellement, cette mission consistera à être un bon témoin :

« Le créateur – “l'artiste” comme Camus aimait à le dire – tout en affirmant son indépendance, rejoint ce combat perpétuel, toujours à recommencer, pour construire un monde plus vrai, qui ne renie rien de l'homme, ni son amour, ni son désespoir de vivre, ni sa misère, ni sa grandeur ⁷⁸».

Nous retrouvons ainsi la toute première prémisse du *Mythe de Sisyphe* : le désir de vivre dans la vérité. Afin d'être un bon témoin, il faut évidemment connaître ce dont on parle. L'artiste est ainsi naturellement porté à s'intéresser à tous les aspects de la condition humaine pour que son témoignage soit aussi authentique que possible. Cet intérêt pour l'homme fait en sorte qu'il « se tient devant son siècle, il ne peut ni s'en

⁷⁵ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1079.

⁷⁶ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.678.

⁷⁷ REY, Pierre-Louis, *Camus : une morale de la beauté*, Paris, Sedes, 2000, p.69.

⁷⁸ LÉVI-VALENSI, Jacqueline, « Albert Camus, une écriture de la vérité », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.18.

détourner, ni s'y perdre : "au milieu" et "devant" sont les deux prépositions qui signent la posture de l'artiste ⁷⁹». La description honnête de la réalité amène l'artiste à dénoncer les injustices qui l'entourent, et ce sans qu'aucune idéologie ne se greffe sur son discours. Cette définition du travail de l'artiste permet de comprendre pourquoi les régimes totalitaires, qui n'acceptent qu'une version de la réalité, la leur, sont les ennemis de l'art. Bref, puisque l'artiste et le révolté se ressemblent sur de nombreux points, il est normal que l'œuvre d'un homme révolté et son engagement social aspirent à la même chose. Comme l'affirme François Noudelmann : « l'art fait éclater la propagande, le mensonge, de sorte que l'action politique et la création présentent, pour Camus, les deux faces d'une même révolte contre les désordres et les mensonges du monde ⁸⁰».

Enfin, en plus de lutter pour la vérité, l'artiste doit toujours se porter à la défense de la liberté. Ici non plus, l'artiste n'a pas le choix, cette lutte est intrinsèquement liée à son statut : « ce n'est pas le combat qui fait de nous des artistes, mais l'art qui nous contraint à être des combattants ⁸¹». L'artiste ne peut que lutter contre la tyrannie, puisque sans la liberté, le silence s'impose et l'art disparaît. Créer dans une époque où s'affrontent des idéologies sourdes l'une à l'autre, « c'est créer dangereusement ⁸²». Toutefois, les tyrans de toute sorte ne constituent pas le seul danger, car « le combat se livre au-dedans de l'artiste lui-même. [...] Le doute des artistes qui nous ont précédés touchait à leur propre talent. Celui des artistes

⁷⁹ NOUDELMAANN, François, « Le mensonge ou la vérité devenue », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2004, p.207.

⁸⁰ Ibid. p.207.

⁸¹ CAMUS, Albert, *Actuelles 1*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.405.

⁸² CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.677.

d'aujourd'hui touche à la nécessité de leur art, donc à leur existence même⁸³». Ainsi, le nihilisme représente la plus grande menace pour l'art, car ne plus croire à la valeur de la création entraîne la disparition des créateurs. L'artiste et le révolté luttent donc contre la même attitude néfaste. L'œuvre de Proust illustre bien ce que Camus considère comme le véritable engagement de l'artiste. Selon lui, Proust « a démontré que l'art romanesque refait la création elle-même, telle qu'elle nous est imposée et telle qu'elle est refusée⁸⁴». Rechercher le temps perdu, ce n'est pas combattre dans un camp spécifique, mais c'est témoigner de notre refus de la mort et de l'oubli, témoignage qui donne de la valeur aux êtres. Voilà le plus grand engagement dont un auteur puisse faire preuve.

Bref, si l'art ne doit être soumis à aucune idéologie, l'artiste n'est pas pour autant délivré de toute responsabilité. Au contraire, il doit accepter deux lourdes tâches, qui sont « les deux charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté⁸⁵». Homme de mesure, l'artiste ne veut pas changer radicalement l'ordre des choses, mais lutte en faveur des valeurs de vérité et de liberté contre le nihilisme qui menace son existence.

d) Art, meurtre et révolte.

Lorsqu'il explique la raison pour laquelle il a décidé d'analyser la révolte en profondeur, Camus précise que dans les œuvres de la révolte « se trouvent peut-être

⁸³ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1080.

⁸⁴ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.670.

⁸⁵ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1072.

la règle d'action que l'absurde n'a pu nous donner, une indication au moins sur le droit ou le devoir de tuer, l'espoir enfin d'une création⁸⁶». Révolte, meurtre et création, un lien étroit unit ces trois actions. La révolte, si elle s'éloigne de ce qui l'apparente à la création, devient inévitablement meurtrière et se nie elle-même. La création constitue donc la seule réponse cohérente au défi de la révolte qui est de rendre le meurtre injustifiable. Un véritable antagonisme apparaît alors entre le révolté qui cherche à atteindre l'unité par la création et le révolutionnaire qui partage le même désir mais tente, pour y arriver, de conquérir le pouvoir par la force et la destruction : « Un des sens de l'histoire d'aujourd'hui, et plus encore de demain, est la lutte entre les artistes et les nouveaux conquérants, entre les témoins de la révolution créatrice et les bâtisseurs de la révolution nihiliste⁸⁷». Notons que le terme « conquérant » a ici un sens diamétralement opposé à celui qu'il avait dans *Le Mythe de Sisyphe*, où le style de vie du conquérant conservait de nombreux points en commun avec celui de l'artiste⁸⁸. Bien sûr, Camus souhaite que les créateurs l'emportent, ce qui doit nécessairement arriver selon lui. En effet, « on ne peut pas tout détruire, il y a toujours un reste, même des ruines, même la poussière. Tandis

⁸⁶ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.420.

⁸⁷ Ibid. p.678. Cette idée se retrouvait déjà, trois ans plus tôt, dans *L'été*, « L'exil d'Hélène » : « D'une certaine manière, le sens de l'histoire de demain n'est pas celui qu'on croit. Il est dans la lutte entre la création et l'inquisition. Malgré le prix que coûteront aux artistes leurs mains vides, on peut espérer leur victoire » (CAMUS, Albert, *L'Été*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.857.)

⁸⁸ Cette nouvelle utilisation du terme semble être apparue pour la première fois dans *Actuelles 1*, « Le témoin de la liberté », dans un passage où Camus traite justement de la lutte entre artiste et conquérant : « L'artiste distingue là où le conquérant nivelle. L'artiste qui vit et crée au niveau de la chair et de la passion, sait que rien n'est simple et que l'autre existe. Le conquérant veut que l'autre n'existe pas » (CAMUS, Albert, *Actuelles 1*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.404.) Le changement de sens est radical, si l'on compare avec cet extrait du *Mythe de Sisyphe*, où Camus prend la voix du conquérant : « Même humiliée, la chair est ma seule certitude. Je ne puis vivre que d'elle. La créature est ma patrie ». (CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.120.)

qu'on crée toujours quelque chose ⁸⁹». Cependant, dans cette bataille, les créateurs souffrent d'un handicap majeur. L'artiste est semblable au révolté, le meurtre lui répugne puisqu'il est solidaire de toute humanité. Arrivés au bout de leur raisonnement, ces véritables révoltés sont placés face à une alternative où il n'y a pas de terme heureux : « Les révoltés qui, dressés contre la mort, voulaient bâtir sur l'espèce une farouche immortalité, s'effraient d'être obligés de tuer à leur tour. S'ils reculent pourtant, il leur faut accepter de mourir; s'ils avancent, de tuer ⁹⁰». Si le meurtre nie la révolte, est-ce que cela implique que l'artiste ne puisse jamais être meurtrier? Camus se prononce sur ce sujet de manière énigmatique : « Les conquérants modernes peuvent tuer, mais semblent ne pouvoir créer. Les artistes savent créer, mais ne peuvent réellement tuer. On ne trouve de meurtriers que par exception parmi les artistes ⁹¹». Qu'est-ce donc qu'un « meurtrier par exception »? Camus n'explique pas directement ce que signifie cette expression, mais on peut le déduire en examinant le sous-chapitre « Révolte et meurtre ». La position de l'auteur sur la relation de ces deux actions est, d'une certaine manière, dialectique : « En logique, on doit répondre que meurtre et révolte sont contradictoires. [...] Au niveau de l'histoire, comme dans la vie individuelle, le meurtre est ainsi une exception désespérée ou il n'est rien ⁹²». Si le révolté et l'artiste ne peuvent logiquement tuer, il arrive cependant, dans la pratique, lors de situations exceptionnelles, qu'ils aient à le faire. Encore une fois, le bon sens et la mesure sont les principaux guides de

⁸⁹ CAMUS, Albert, « Lettre aux écrivains japonais », *Actuelles I*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1595.

⁹⁰ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.683-684.

⁹¹ Ibid. p.678.

⁹² Ibid. p.685.

Camus. Son éthique s'ancre dans la réalité, où le meurtre, bien qu'injustifiable, s'avère parfois nécessaire pour lutter contre l'anéantissement de toute valeur. Par exemple, le meurtre d'un dictateur, s'il n'y a aucun autre recours possible, est acceptable, mais il ne faut jamais perdre de vue que cette solution est déplorable et ne constitue en rien un geste glorieux.

Puisque le meurtre est incompatible avec les ambitions de la révolte, la création constitue le seul moyen de dépasser le nihilisme. Comme nous venons de le voir, la révolte et l'absurde sont avant tout des tensions entre le refus et l'acceptation. À ces tensions, « il est une autre issue que l'idéalisme politique ou religieux : c'est l'art ⁹³ ». La création artistique permet au révolté de ne jamais perdre de vue l'exigence de la mesure nécessaire à son action, ce qui l'empêche de glisser vers une attitude meurtrière. Enfin, le révolté n'a pas le choix d'utiliser l'art, et plus particulièrement la littérature, dans sa quête pour l'unité de son être, car « cette dernière est, ce que *Le Mythe de Sisyphe* avait déjà énoncé, inaccessible au niveau de la réalité. Seule l'alchimie du verbe et la stylisation sont à même, parfois, de l'atteindre ⁹⁴ ». Bref, la révolte nécessite de s'appuyer sur une attitude créatrice afin de fonder une éthique, seule susceptible de combler le besoin fondamental de l'homme.

⁹³ LEMAIRE, Jean-Pierre, « Albert Camus : Entre la terre et la lune ou Caligula et les poètes », *Les revues pédagogique de la Mission laïque française*, numéro 45, mai 2002, p.57.

⁹⁴ WEYEMBERGH, Maurice, « Mémoire, oubli et mensonge. La quête camusienne de la vérité », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.122.

1.3 Camus et le langage

Afin de bien comprendre toute la portée de la création littéraire chez Camus, il faut définir le statut de la matière première de la littérature, le langage. Camus se prononce sur le sujet dans deux textes en particulier, soit une lettre destinée à Francis Ponge pour lui faire part de ses impressions sur *Le parti pris des choses* et une critique de l'ouvrage *Sur une philosophie de l'expression* de Brice Parain.

a) Le langage : un problème métaphysique.

Tout d'abord, notons que Camus considère que Ponge et Parain en sont arrivés, dans leur analyse du langage, à des conclusions similaires aux siennes. Dans les trois cas, le langage apparaît comme un symptôme de l'absurde, il illustre l'impossibilité d'atteindre une quelconque vérité absolue. La poétique de Ponge dans *Le parti pris des choses* témoigne du caractère inaccessible de l'essence des objets. En cela, « Le parti pris est une œuvre absurde à l'état pur [...] Elle décrit parce qu'elle échoue ⁹⁵ ». Décrire puisqu'on ne peut expliquer, voilà en effet ce que nous enjoint *Le Mythe de Sisyphe*. L'œuvre de Ponge dérive du même besoin d'unité que Camus avait constaté dans son essai : « Vous avez choisi le vertige du relatif, selon la logique absurde. Mais la nostalgie du maître mot, de la parole absolue, transparait dans tout ce que vous faites ⁹⁶ ». Le maître mot, c'est celui qui permettrait d'entrer en contact avec le véritable être des choses, celui qui ne serait pas qu'une approximation d'un aspect du monde, mais le monde lui-même. Choisir la littérature, accepter que ce mot qui viendrait tout unir est hors de portée, et qu'il n'y

⁹⁵ CAMUS, Albert, « Lettre au sujet du « Parti pris » de Francis Ponge », Textes complémentaires à *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1663.

⁹⁶ Ibid. p.1666.

a dès lors que des mots, cela suppose que l'on reconnaisse les limites de l'entendement humain. Face à ce constat, l'écrivain doit être humble. La littérature choisit le relatif parce qu'elle choisit le monde face à l'éternel.

Ce statut relatif du langage risque d'entrer en conflit avec le désir, si cher à Camus, de vivre dans la vérité. Afin de pouvoir bien s'orienter dans le monde, de choisir l'action juste, il faut pouvoir bien définir les choses qui nous entourent. Or, selon Camus, notre époque « manque d'un dictionnaire ⁹⁷ » adéquat pour cette tâche. Le monde n'est pas clairement défini, et réfléchir sur la possibilité d'un langage clair revient à « chercher quel est l'être du langage et à demander aux mots les mêmes raisons que nous demandons à Dieu ⁹⁸ », dont la fixité éternelle.

Le texte de Parain, auquel Camus adhère en partie, établit pour sa part que tous les problèmes philosophiques sont, au bout du compte, des problèmes de langage, puisque c'est par le langage que nous appréhendons la réalité. La limite de la raison humaine est avant tout la limite du pouvoir du langage. Écrire, c'est affirmer la relativité de nos raisonnements. L'expression empêche toute forme de conclusion, le simple fait de parler ou d'écrire illustre toute l'ignorance de l'homme. Parain « affirme sans doute que, si le langage n'a pas de sens, rien ne peut en avoir et que tout est possible. Mais ses livres montrent *en même temps* que les mots ont juste assez de sens pour nous refuser cette ultime certitude que tout est néant ⁹⁹ ». Le texte de Parain confirme donc que la littérature constitue l'activité absurde par excellence. L'homme, du moment qu'il renonce à la recherche de concepts éternels,

⁹⁷ CAMUS, Albert, « Sur une philosophie de l'expression » de Brice Parain, Textes complémentaires à *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1671.

⁹⁸ Ibid. p.1673.

⁹⁹ Ibid. p.1678.

se retrouve confiné à ce monde, et « son langage devient littérature ¹⁰⁰». L'écrivain est fondamentalement absurde puisqu'il a choisi de décrire le monde avec ses mots au lieu de rechercher des concepts immuables. Face à ce constat, Parain choisit plutôt le silence où il décide de placer Dieu. Bien sûr, c'est ici que Camus cesse de suivre Parain dans son raisonnement.

b) Le langage et la responsabilité de l'écrivain.

Cette relativité de la signification du langage révèle que derrière les mots ne se trouvent que des ombres, ou d'autres mots. Cela pourrait décourager l'homme de lettres. N'est-ce pas une « tragédie pour l'écrivain que la conscience de la vanité du langage! Il lui faut parler et il sait, d'instinct et d'expérience, que rien ne veut jamais rien dire ¹⁰¹». Loin de conduire au défaitisme, ce constat doit, selon Camus, redoubler l'ardeur et la vigilance des écrivains. En effet, s'il n'y a que des descriptions, la responsabilité de quiconque prend la parole est immense, car le langage crée en quelque sorte la réalité. Le mensonge constitue dès lors le pire fléau. Le souhait d'un monde juste et vrai nécessite pour se réaliser des définitions claires. Un grave problème se pose toutefois : comment ne pas mentir si l'on ne peut s'orienter à l'aide d'un modèle fixe et éternel? Le problème est vieux comme la philosophie. Camus y répond comme il avait répondu à l'absurde : pour ne pas mentir, il faut tâcher d'être honnête et faire « comme si », sans être dupe. Ce n'est pas parce que l'on ne nomme pas l'être des choses que l'on n'est pas responsable de son discours, « la critique du langage ne peut éluder ce fait que nos paroles nous

¹⁰⁰ Id. p.1674.

¹⁰¹ QUILLIOT, Roger, « Les difficultés du langage », dans *Revue des lettres modernes*, numéros 212-216, 1969, p.101.

engagent et que nous devons leur être fidèles ¹⁰²». La plus grande erreur dans ce domaine serait de considérer qu'il est indifférent de mentir étant donné que la vérité absolue est hors de portée. Cela reviendrait à affirmer que la vie humaine n'a pas de valeur puisque, de toute façon, la mort nous emportera tous. Camus estime que c'est à cette logique nihiliste que les nazis ont succombé, si on en croit ce passage des *Lettres à un ami allemand* : « Qu'est-ce que la vérité, disiez-vous? Sans doute, mais nous savons au moins ce qu'est le mensonge : c'est justement ce que vous nous avez appris. Qu'est-ce que l'esprit? Nous connaissons son contraire qui est le meurtre ¹⁰³». De ce statut du langage, Camus conclut qu'il faut être plus fort, mieux se maîtriser et être plus intelligent, justement parce que le monde n'est pas clair. Si le sens du monde ne peut être atteint par les mots, cela ne nous autorise pas pour autant à faire tout ce que nous désirons avec la langue. Rappelons-nous la formule du Mythe de Sisyphe : « Tout est permis ne signifie pas que rien n'est défendu ¹⁰⁴». Bien qu'ultimement impuissant, le langage possède un très grand pouvoir et doit être utilisé judicieusement.

Le lien entre l'écrivain et la figure de Sisyphe se précise : les mots transcrits sur le papier sont autant de roulements de pierre inutiles, et pourtant l'artiste persiste dans son cheminement, il « accomplit un acte de confiance dans le langage ¹⁰⁵». Cette confiance est nécessaire à la survie de l'art : sans elle, celui-ci sombrerait dans

¹⁰² CAMUS, Albert, « Sur une philosophie de l'expression » de Brice Parain, Textes complémentaires à *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1679.

¹⁰³ CAMUS, Albert, *Lettres à un ami allemand*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.228.

¹⁰⁴ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.96.

¹⁰⁵ LE MARINEL, Jacques, « Pouvoir du mensonge et vérité de l'être dans l'œuvre de fiction d'Albert Camus », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.49.

le nihilisme. Selon Roger Quilliot, dès le début de l'œuvre de Camus, « le propre du langage est d'être inadéquat, mensonger ou incompris ¹⁰⁶ ». Cependant, tout comme la recherche de la réconciliation entre notre conscience et le monde, « l'obsession du mot juste est légitime, même si la recherche en est vaine ¹⁰⁷ ». L'écrivain montre ainsi la voie à suivre : il connaît ses limites et néanmoins persiste dans son action.

1.4 Conclusion du premier chapitre.

Notre recherche de la signification de la création artistique dans les essais de Camus nous a permis de constater que celle-ci se situe au fondement de trois aspects centraux de la pensée de l'écrivain, soit le désir de vivre dans la vérité, la lutte contre le nihilisme et le fondement d'une éthique. Tout d'abord, la création peut nous aider à mieux connaître notre condition absurde puisqu'elle est en quelque sorte une mise en abyme de notre existence. Le simple fait d'écrire constitue déjà une action absurde si l'on considère que toute communication authentique est impossible. Toutefois, écrire affirme également une valeur de base, celle de la conscience humaine, et par là la création s'oppose au nihilisme. L'expression affirme toujours quelque chose, ne serait-ce que le constat de son impuissance. De plus, la création révèle nécessairement certaines valeurs sans lesquelles elle ne pourrait pas exister, telle que la beauté et la mesure. Ainsi, l'art tel que défini par Camus « peut être lu comme une tentative de dépassement esthétique du nihilisme contemporain ¹⁰⁸ ».

¹⁰⁶ QUILLIOT, Roger, « Les difficultés du langage », dans *Revue des lettres modernes*, numéros 212-216, 1969, p.80.

¹⁰⁷ Ibid. p.92.

¹⁰⁸ NOVELLO, Samantha, « Du nihilisme au silence totalitaire : la réflexion politique et morale d'Albert Camus », dans *Albert Camus et le mensonge: actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.129.

Pour être fructueuse, la révolte doit elle aussi affirmer des valeurs, valeurs qu'elle doit créer en s'inspirant de ce qu'elle découvre déjà à l'œuvre dans l'art. Ce faisant, la création aide au fondement d'une éthique, imprécise certes, mais qui permet tout de même de considérer le meurtre comme une action injustifiable, au nom de la solidarité humaine devant la mort, qui doit être affirmée par les artistes.

Camus essayiste éclaire Camus auteur de fictions. Du moment que l'on ne croit pas à la puissance absolue de la pensée rationnelle, la fiction devient nécessaire à la théorie, l'autre voie de la pensée. En effet, non seulement la littérature permet l'expression d'une infinité de possibilités, mais de plus elle permet de garder vivante la beauté, dont la disparition amènerait le désespoir, même si l'on pouvait tout expliquer. Ainsi, les œuvres fictives de Camus ne servent pas à illustrer sa réflexion : ce sont plutôt ses essais qui apparaissent comme un complément de son art. Non pas que la raison soit mauvaise, mais elle sera toujours là, tandis que la beauté et la solidarité sont fragiles et doivent être préservées, notamment de la raison.

Chapitre 2

Caligula et la critique

Dans ce chapitre, nous considérerons, sous trois angles différents, la fortune critique de *Caligula*. Le champ des études camusiennes grandit chaque jour, il faudra donc commencer par cerner la position unique qu'y occupe la pièce. En deuxième lieu, à partir des considérations sur l'absurde et la révolte établies dans le premier chapitre, nous examinerons la constance des liens que la critique a cru voir entre ces deux notions et Caligula, le personnage éponyme de la pièce. Enfin, la dernière partie de ce chapitre sera consacrée au recensement des quelques rares commentaires émis par la critique sur les rapports entre les trois personnages écrivains ou ex-écrivains, soit Caligula, Cherea et Scipion, et la création littéraire. Puisque peu de travaux ont été consacrés directement à ce sujet, nous l'aborderons en empruntant des avenues connexes telles que la poésie ou le langage.

2.1 Aperçu de la critique camusienne.

Grâce à la *Bibliographie sélective et cumulative des travaux récents consacrés à Albert Camus*¹, il est possible de se faire une excellente idée de l'état de la critique camusienne actuelle². Il en ressort que le théâtre de Camus intéresse

¹ GAY-CROSIER, Raymond, *Bibliographie sélective et cumulative des travaux récents consacrés à Albert Camus*, [En ligne].

URL : <http://www.clas.ufl.edu/users/gaycros/Bibliog.htm>, dernière consultation le 12 août 2010.

² La consultation de cette bibliographie, qui contient tous les titres des monographies publiées sur Camus de 1990 à 2010 ainsi qu'une liste quasi exhaustive des articles de revues et autres études plus courtes publiés de 1991 à 2010, permet de jauger l'intérêt des critiques, tant au niveau des sujets abordés que des méthodes employées. Parmi les centaines d'études recensées, les deux approches les plus prisées sont l'approche « philosophique » et l'approche « politique et historique ». De plus, 67 études sont consacrées au théâtre de Camus, en comparaison de 362 pour les romans, et seulement 35 pour les deux essais qui nous intéressent ici, dont 12 pour *Le Mythe de Sisyphe* et 23 pour *L'Homme*

moins que ses romans³. Il semble étrange, à première vue, qu'il y ait autant d'études qui portent sur la pensée philosophique, politique et historique de Camus et si peu sur les essais qui articulent cette pensée. Cela s'explique par le fait que la tendance dominante de la critique est de chercher à créer des liens entre la pensée de Camus et sa situation historique et géopolitique plutôt que d'analyser les notions des essais en elles-mêmes. La simplicité de la pensée camusienne conduit souvent les critiques à « juger sévèrement l'ensemble du théâtre (estimé artificiel, trop construit, trop explicatif, réduisant les personnages au rang de marionnettes à message) [...] ⁴ ». Or, tout comme les notions apparemment simples des essais révèlent souvent des paradoxes essentiels, l'analyse du discours et du comportement des personnages du théâtre camusien laisse apparaître une complexité insoupçonnée. Ceci est particulièrement vrai dans le cas de *Caligula*. Comme l'écrit David Sprintzen, *Caligula* occupe une place unique dans l'œuvre de Camus, puisque celui-ci n'a pas cessé de remanier la pièce tout au long de sa vie, « testifying to the subtle transformations of sensitivity and perspective that his work reveals ⁵ ». La pièce est également unique du point de vue de son contenu, du moins si l'on en croit Sophie Bastien qui, dans *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, considère que

révolté. Pour finir, parmi les études consacrées au théâtre, c'est la pièce *Caligula* qui retient le plus d'attention.

³ La situation s'améliore toutefois, comme en fait foi le colloque *Camus et le théâtre*, organisé en 1988 en réaction au manque d'études critiques sur le théâtre camusien ainsi que le colloque *Camus à la scène* tenu en 2009. La prédilection des critiques pour *Caligula* est encore une preuve de la grande richesse de cette pièce. (*Albert Camus et le théâtre : actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, Paris, éd. J. Lévi-Valensi, Imec, 1992. Les actes du colloque *Camus à la scène* ne sont pas encore parus.)

⁴ BARILIER, Étienne, *Albert Camus : philosophie et littérature*, Lausanne, Éditions L'Age d'homme, 1977, p.9.

⁵ SPRINTZEN, David, *Camus: a critical examination*, Philadelphie, Temple University Press, 1988, p.65. Cette opinion est partagée par la majorité des critiques, dont Sophie Bastien : « jusqu'en 1958, il lui apporte [à sa pièce] des changements qui obéissent à l'évolution de sa pensée ». (BASTIEN, Sophie, « Le théâtre camusien en regard de la modernité », dans *Albert Camus. 21, Avec un grand carnet critique/textes réunis et présentés par Raymond Gay-Crosier*, Caen, Minard, Lettres modernes, 2007, p.74.)

« *Caligula* constitue un véritable carrefour des idées directrices qui composent cette pensée [de Camus] ⁶ ». S'il est vrai que plusieurs rapprochements peuvent être établis entre les notions clés des essais de Camus et de nombreux passages de la pièce, cette comparaison risque toutefois d'être néfaste à la fiction si l'on tente d'y imprimer de force des pensées qui ne lui correspondent pas exactement. Nous commencerons ainsi par revoir certaines étiquettes collées aux personnages par des critiques intempestifs.

Pour écrire *Caligula*, Camus s'est inspiré de *La Vie des douze Césars* de Suétone. La pièce débute alors que tout Rome cherche Caligula qui a disparu après la mort de sa sœur et amante Drusilla. L'empereur rentre au palais, mais il semble changé. Il annonce qu'il a décidé d'être logique jusqu'au bout, ce qui le conduit à tout nier en raison de l'inéluctabilité de la mort. Face à la destruction semée par Caligula, un complot se forme avec Cherea à sa tête. Caligula prend connaissance du complot mais choisit de poursuivre dans sa logique. Il sera finalement assassiné par Cherea et un groupe de patriciens.

La pièce compte cinq personnages principaux. Caligula, jeune empereur dont les illusions ont soudain été brisées par la constatation que « les hommes meurent et ne sont pas heureux ⁷ », cherche à étancher sa soif d'impossible, à modifier l'état du monde. Cherea est un sénateur au statut ambigu : d'abord présenté comme un « littéraire », il deviendra vite un homme d'action et mènera le complot contre Caligula. Scipion, jeune poète passif, sera obsédé par les mêmes idées que l'empereur après le meurtre de son père, et il finira par partir au loin, refusant de se

⁶ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus: interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.19.

⁷ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.27.

mêler au complot. Caesonia, la maîtresse de Caligula, est aussi sa confidente et cherche à l'apaiser. Elle sera étranglée par lui. Enfin, Hélicon, esclave affranchi par Caligula, se présente comme son « spectateur ⁸ ». Il tâchera de l'aider dans sa quête d'impossible.

2.2.1 *Caligula* : Une représentation de la « philosophie de l'absurde »?

L'association entre la pièce *Caligula* et la notion d'absurde est un des lieux communs de la critique. Autant l'œuvre que le personnage principal sont généralement affublées de l'étiquette « absurde », suivant une vision linéaire et réductrice selon laquelle l'écriture de Camus progresserait de l'absurde à la révolte. Nous tâcherons, dans un premier temps, d'illustrer les points faibles d'une telle conception. Ensuite, nous présenterons différents arguments contre la thèse qui fait de Caligula l'archétype de « l'homme absurde » tel que défini dans *Le Mythe de Sisyphe*. Finalement, nous tenterons d'expliquer la persistance de ce préjugé.

a) Absurde et révolte : un seul et même mouvement.

Comme l'explique Paul Ginestier, lorsque l'on traite de l'ensemble de la pensée de Camus, « puissante est la tendance de simplifier en montrant un philosophe qui évolue sereinement de Sisyphe à Prométhée, et glisse d'un mouvement harmonieux et continu de l'absurde à la révolte ⁹ ». Les critiques qui s'attardent à *Caligula* le présentent souvent comme un héros absurde au sein du cycle du même nom. Le titre d'un article d'André Alter, *De Caligula aux Justes : de*

⁸ Id. p.29.

⁹ GINESTIER, Paul, *Pour connaître la pensée de Camus*, Paris, Bordas, 1979, p.108.

l'absurde à la justice, représente bien ce genre d'analyse. Dans cette optique, l'analyse de la pièce ne saurait nous fournir qu'un aperçu de la pensée philosophique de l'auteur, l'illustration fictionnelle d'un concept. Le lecteur devrait donc, pour savoir « comment dépasser ce stade de l'absurde que Caligula, lui, ne parvient pas à dépasser [...] ¹⁰», lire les œuvres postérieures à *Caligula*. Cette manière d'aborder l'œuvre camusienne pose deux problèmes. Tout d'abord, elle ne tient pas compte de la complexité des personnages et les envisage comme des incarnations d'une seule idée. Or, Caligula n'est pas seul face au constat de l'absurde et chaque protagoniste y réagit différemment. Le deuxième problème concerne l'idée même selon laquelle on pourrait fractionner la pensée de Camus en divers composants ou diverses étapes. En effet, comme nous l'avons déjà vu, « sur le plan pratique, absurde et révolte sont indissociables, puisqu'il s'agit à proprement parler des deux électrodes entre lesquelles jaillit l'étincelle [...] ¹¹». Du moment où l'on traite de l'absurde, on discute également du succès ou de l'échec de la révolte qui l'accompagne. Bref, il apparaît réducteur et faux de définir *Caligula* comme une étape dans le raisonnement de Camus.

b) Caligula et l'absurde : la rencontre et la fuite.

Lorsque vient le moment de définir la relation du personnage de Caligula avec la notion d'absurde, on observe chez la critique un véritable festival d'hyperboles. Pour Sophie Bastien, Caligula est un « apôtre de l'absurde [...] il ne

¹⁰ HOÜEL, Florence, *Étude sur Caligula*, Paris, Ellipses, 2006, p.85.

¹¹ GINESTIER, Paul, *Pour connaître la pensée de Camus*, Paris, Bordas, 1979, p.109.

fait que se plier à ses lois¹²». Selon Avi Sagi, « Caligula is an absurd hero, a transparent embodiment of absurd consciousness¹³». André Alter reprend le même qualificatif mais va plus loin encore en affirmant que l'empereur n'est pas qu'un exemple de héros absurde, mais bien l'archétype de tous les héros absurdes¹⁴. Cette proposition relève selon nous d'une mauvaise lecture du *Mythe de Sisyphe*. Il est étrange que les critiques s'entendent presque unanimement sur ce qu'est l'absurde, soit *une relation* entre l'homme et le monde, et qu'ils continuent toutefois de dire par exemple que « Caligula est "l'homme absurde", tel que l'a défini Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*¹⁵».

Nul besoin d'une analyse approfondie de *Caligula* pour s'apercevoir de la fausseté d'une telle affirmation. Entre la conscience de l'empereur et le monde, la relation est rompue dès le tout début de la pièce, au moment où il confie à Hélicon qu'il a renoncé à un monde qui ne peut satisfaire son désir d'unité : « J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde¹⁶». L'homme absurde est celui qui choisit de demeurer dans l'absurde au lieu de l'éluder, alors que Caligula pratique justement les deux principales formes d'évasion décrites dans *Sisyphe* : le suicide philosophique et le suicide physique. Après avoir compris que la condition humaine est absurdemment limitée, l'empereur décide de rechercher l'absolu. Bien

¹² BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.211.

¹³ SAGI, Abraham, *Albert Camus and the philosophy of the absurd*, traduit de l'hébreu par Batya Stein, Amsterdam, Rodopi, 2002, p.99.

¹⁴ « Caligula est le type même du héros absurde » (ALTER, André, « De Caligula aux Justes : de l'absurde à la justice », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, numéro 12, jan-mars 1960, p. 328.)

¹⁵ IPPOLITO, Paolo, *Albert Camus : « Un cas intéressant »*, (mémoire de maîtrise – Université des sciences humaines de Strasbourg), 1998, [En ligne].

URL : <http://webcamus.free.fr/download/uci-98.pdf>, dernière consultation le 12 août 2010, p.88.

¹⁶ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.26.

qu'il mène sa quête d'une manière très différente de celle des philosophes dont Camus a parlé dans *Le Mythe de Sisyphe*, il s'agit tout de même d'un « saut », ou du moins d'une tentative de « saut » vers quelque chose qui dépasse l'entendement humain afin d'assouvir son besoin de sens. En ce qui concerne le suicide physique, l'attitude de Caligula ne laisse pas de place au doute. En choisissant d'ignorer le complot qui se trame contre lui, il consent à son propre assassinat. La pensée qu'implique un tel comportement n'a pas échappé aux critiques : « Au cœur du nihilisme radical, Caligula n'accorde aucune valeur à la vie et laisse faire, dirige même, le complot qui le tuera ¹⁷ ». L'empereur incarne effectivement le nihilisme dans sa forme la plus extrême. Sa pensée est clairement énoncée au premier acte : si l'absolu est hors de portée et que les hommes sont condamnés au relatif, alors tout est équivalent, ce qui fait que rien n'a de valeur : « Tout est important [...] Tout est capital [...] Tout est sur le même pied : la grandeur de Rome et tes crises d'arthritisme ¹⁸ », réplique-t-il à Caesonia. L'adjectif « capital » doit bien sûr être compris selon toutes ses acceptions : puisque tout est mortel, rien ne saurait posséder une valeur quelconque. Or, comme nous l'avons montré au premier chapitre, la notion d'absurde est strictement incompatible avec le nihilisme, puisqu'elle donne de la valeur à la conscience humaine et interdit par là le suicide et le meurtre. En somme, Caligula se situe aux antipodes de l'homme absurde tel que décrit dans *Le Mythe de Sisyphe*. Loin de vouloir vivre dans la condition absurde qu'il a découverte, l'empereur fait tout ce qui est en son pouvoir pour en sortir.

¹⁷ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.213.

¹⁸ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.32.

S'il est quand même possible, à la rigueur, de voir en Caligula un personnage absurde, d'autres commentaires critiques émis à son sujet semblent ne reposer sur rien dans la pièce. Ceci est particulièrement vrai des explications de ce qui pousse l'empereur à massacrer son peuple afin de lui ouvrir les yeux sur le caractère arbitraire de la mort et du destin. Caligula serait-il au fond un pédagogue et non un meurtrier sanguinaire? À ce sujet, Raymond Gay-Crosier affirme que « Caligula est un Sisyphe parvenu dont le problème n'est pas de s'accommoder d'un destin mais de l'infliger à autrui ¹⁹ ». Or, Caligula incarne au contraire, selon nous, l'exemple type de celui qui ne peut pas s'accommoder de son destin. Lorsque, au moment de la mort de sa sœur, le décor s'est écroulé autour de lui²⁰, sa santé mentale s'est effondrée également, et c'est ce qui l'a conduit au nihilisme. S'il pouvait vivre avec sa condition, il ne désirerait pas l'impossible, et il ne s'en prendrait ni à sa vie, ni à celle des autres. Caligula ne représente pas un « Sisyphe parvenu » mais bien l'anti-Sisyphe : alors que le héros du *Mythe* n'accepte jamais son destin tout en refusant d'y échapper par la mort, l'empereur, en incarnant la mort, se confond avec son destin. Toujours dans l'idée d'un Caligula professeur d'absurde, selon Virginie Lupo, ce serait par compassion que Caligula commet toutes ses atrocités : « Il veut maintenant instruire les hommes ; il refuse de les laisser dans leur ignorance parce qu'il aimerait leur éviter la souffrance qu'il a lui-même ressentie à la mort de Drusilla ²¹ ». Outre le fait que cette affirmation ne peut être soutenue par aucun

¹⁹ GAY-CROSIER, Raymond, « Caligula ou le paradoxe du comédien absurde » dans *Albert Camus et le théâtre : actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, Paris, éd. J. Lévi-Valensi, Imec, 1992, p.27.

²⁰ « Il arrive que les décors s'écroulent. » (CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.29.)

²¹ LUPO, Virginie, « « Je veux qu'on vive dans la vérité » : Passion et douleur de Caligula à Clamence », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans*

passage de la pièce, elle est également incohérente, puisque afin « d'instruire » ces sujets, Caligula leur cause de grandes souffrances, ou les tue carrément. On peut difficilement éduquer une nation de cadavres. Enfin, le dernier geste d'éclat de l'empereur, son « sacrifice éducateur ²²» pour employer les mots de Sophie Bastien, n'enseigne rien sinon la cruauté de la condition humaine. Leçon que Scipion et Cherea connaissaient déjà très bien.

c) Caligula, d'un extrême à l'autre.

Caligula n'est donc pas l'homme absurde décrit dans *Le Mythe de Sisyphe*. Il est temps de proposer notre hypothèse sur la signification intellectuelle de cette mauvaise interprétation. Paradoxalement, si autant de critiques s'y sont trompés, c'est selon nous parce que Caligula incarne l'attitude à ne pas adopter : il ne peut, comme Pascal, se tenir aux deux extrêmes à la fois²³, toute sa volonté tend vers l'une ou l'autre. Son désir d'unité déçu l'amène à réaliser, grâce à son pouvoir impérial, l'indifférence et le silence stérile du monde. Caligula n'est pas l'absurde, il n'est qu'un des éléments de l'absurde, soit le silence d'un monde qui tue sans raison. Ce personnage représente le contraire de la mesure, et par là, le contraire d'un créateur. S'il existe un personnage absurde dans la pièce, il sera plutôt à rechercher du côté de ceux qui réagissent au comportement de l'empereur.

le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.77.

²² BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.157.

²³ « On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois et remplissant tout l'entre-deux » (PASCAL, « fragment 575 », *Pensées*, éd. présentée établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 2004, p.371.)

2.2.2 Caligula : l'archétype du révolté?

On retrouve chez la critique les mêmes associations réductrices au sujet de la révolte que celles que nous venons d'exposer entre Caligula et l'absurde. Si la critique s'accorde sur le fait que la révolte est une réaction contre une situation inacceptable, elle ne cesse pas pour autant d'utiliser le terme de « révolté » pour qualifier Caligula. Il est pourtant évident que l'empereur choisit l'évasion et non la révolte face à sa condition. Ce rapprochement discordant ne prend donc pas en compte le nihilisme de l'empereur qui fait de lui non pas un révolté mais bien l'illustration même de ce qui, selon *L'Homme Révolté*, peut faire échouer toute révolte.

a) Caligula le nihiliste.

La révolte est à la fois négation et affirmation. Dans le cas de Caligula, ce qui apparaît étrange, c'est que plusieurs critiques affirment d'un même souffle qu'il participe à une entreprise de négation absolue du monde et que son attitude peut être qualifiée de « révoltée ». Ambivalence frappante, par exemple chez David Sprintzen : « He [Caligula] is a rebel against an absurd world. Either the world must be changed *fundamentally*, or people must stop acting as if it had a meaning that it does not have ²⁴ ». Notons tout d'abord l'incompréhension du concept d'absurde, qui n'est pas un qualificatif que l'on puisse accoler au monde ou à l'homme. Si Caligula était un révolté, sa révolte ne serait pas contre le monde mais bien contre la condition qui est la sienne dans ce monde. Ensuite, nous l'avons vu dans le premier

²⁴ SPRINTZEN, David, *Camus: a critical examination*, Philadelphie, Temple University Press, 1988, p.67.

chapitre, le révolté agit de manière semblable au conquérant, c'est-à-dire qu'il fait « comme si » le monde pouvait être changé, tout en ne cherchant pas à renverser l'ordre des choses au prix de la vie humaine qu'il respecte avant tout. Caligula, quant à lui, veut l'impossible et refuse catégoriquement de jouer le jeu de la feinte lucide : si le monde ne peut véritablement changer, si l'on ne peut « mêler le ciel à la mer, confondre laideur et beauté, faire jaillir le rire de la souffrance²⁵», alors strictement rien n'a de valeur. La plupart des commentateurs qui font de Caligula un révolté ont donc tout simplement mal compris la nature de la révolte dans la pensée de Camus. Par exemple : « La révolte de Caligula consiste en une clairvoyance poussée jusqu'au bout : “J'ai décidé d'être logique”, dit-il. Il est celui qui veut imposer la vérité tragique de l'existence à son peuple [...] ²⁶». Or, voilà précisément pourquoi Caligula ne peut pas être considéré comme un « révolté »! La révolte consiste à lutter contre une condition jugée inacceptable. À travers autrui, le révolté reconnaît que son combat le dépasse. Son ambition est de lutter contre la condition humaine et non pas d'ajouter aux souffrances du monde. Sans l'affirmation que la vie humaine a une valeur, la révolte n'a pas lieu d'être. Raymond Gay-Crosier a compris qu'on ne pouvait, à clairement parler, qualifier Caligula de « révolté » : « il manque à [sa] négation la dimension affirmative parce qu'elle s'épuise dans la négativité pure, parce qu'elle se perd dans l'absolu qui anime [sa] quête de l'impossible²⁷». Alors que l'homme révolté lutte pour l'existence et la survie de

²⁵ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.41.

²⁶ IPPOLITO, Paolo, *Albert Camus : « Un cas intéressant »*, (mémoire de maîtrise – Université des sciences humaines de Strasbourg), 1998, [En ligne].

URL : <http://webcamus.free.fr/download/uci-98.pdf>, dernière consultation le 12 août 2010, p.89.

²⁷ GAY-CROSIER, Raymond, *Albert Camus : Paradigmes de l'ironie, révolte et négation affirmative*, Toronto, Éditions Paratexte, 2000, p.114-115.

certaines valeurs, Caligula s'efforce de tout anéantir. Malgré cette attitude destructrice, Florence Hoüel juge encore que Caligula promeut certaines valeurs, « même si certaines paraissent inhumaines comme la logique extrême ou l'absolu [...] »²⁸. Or, ce ne sont pas là des valeurs mais bien des exigences nihilistes que Caligula adopte face à l'absurdité de la condition humaine. Cependant, il est vrai que ces deux exigences sont inhumaines, au sens où elles ne considèrent pas la vie humaine comme une limite infranchissable, contribuant par là à éloigner encore plus Caligula de la figure de l'homme révolté. À propos de la prière à Caligula-Vénus au tout début du troisième acte, Sophie Bastien indique qu'« elle esquisse une version absurde du *Pater*, celle que pourrait adopter « l'homme révolté »²⁹ ». Pourtant, dans cette prière, les fidèles sont invités à demander à une déesse meurtrière (« ouvre au-dessus de nos yeux tes mains pleines de fleurs et de meurtres ») la joie de ne plus avoir de valeurs (« Enivre-nous du vin de ton équivalence [...] »³⁰). Non seulement cette prière incite au nihilisme, mais elle entre directement en conflit avec la principale valeur de l'homme révolté, la vie humaine. En somme, du moment où l'on convient que la révolte nécessite pour exister l'affirmation de la valeur de la conscience et de la vie humaine, il apparaît évident qu'un meurtrier tel que Caligula ne saurait pour Camus être un « révolté ».

Puisque l'attitude de l'empereur est si nettement contraire à celle du révolté au sens camusien, comment expliquer qu'autant de commentateurs l'associent à celle-ci? Cette erreur résulte d'un raccourci intellectuel qui réduit la révolte à une

²⁸ HOÜEL, Florence, *Étude sur Caligula*, Paris, Ellipses, 2006, p.65.

²⁹ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.182.

³⁰ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.90-91.

réaction contre une condition inacceptable. Or, chez le révolté camusien, cette prise de conscience implique toujours la solidarité, alors que chez Caligula c'est précisément le contraire qui se produit : il va accroître sa solitude jusqu'à mourir seul.

b) Synthèse

Ce regard sur la pièce nous a permis d'enlever au personnage de Caligula les étiquettes « d'homme absurde » ou « d'homme révolté ». Pour cela, nul besoin d'analyser en détail le comportement de l'empereur : le meurtre et le suicide sont des gestes suffisamment graves pour confirmer nos conclusions. *Caligula* n'est pas l'histoire d'un homme qui se révolte contre sa condition absurde, puisque la révolte interdit le meurtre et que ce n'est pas réagir à l'absurde mais bien le fuir que de se suicider. Ainsi, *Caligula* n'est pas une pièce à thèse où le personnage principal incarnerait une attitude philosophique afin de mieux éclairer la pensée plus théorique de Camus. Néanmoins, cette pièce véhicule une pensée profonde, un lien entre éthique et littérature. Voyons ce que la critique a dit de l'activité créatrice des trois personnages d'écrivains de la pièce.

2.3 Les écrivains dans Caligula

On a consacré beaucoup d'attention à l'étude de la théâtralité dans *Caligula*, particulièrement au talent d'acteur de l'empereur. Cependant, la critique a très peu commenté le rôle et la conception de la littérature dans la pièce, pourtant très présente. Adèle King, qui prétend recenser les artistes dans l'œuvre de Camus afin

de présenter une réflexion sur l'art et la révolte, n'en a trouvé que deux, soit Joseph Grand dans *La Peste* et Jonas dans *Jonas ou l'artiste au travail*³¹. Cet exemple illustre bien que *Caligula*, qui compte pourtant trois personnages d'écrivains, n'est pas la première œuvre qui vient à l'esprit de la critique lorsqu'il est temps de traiter de l'art ou de la littérature chez Camus. Que penser de ces trois personnages d'écrivains et du fait qu'ils soient ou ne soient plus des créateurs? Pour répondre à cette question, nous nous pencherons sur ce que la critique a dit de l'activité créatrice de Caligula, de Cherea et de Scipion.

2.3.1 Caligula : « un empereur artiste »³².

Dès son retour à Rome au premier acte, Caligula, lui qui « aimait trop la littérature »³³ si l'on en croit Cherea, ne voit plus la création et les littérateurs de la même manière. Lors de sa première rencontre avec Cherea, où nous apprenons que ce dernier est justement un « littérateur », Caligula se montre brusque, et déclare qu'il considère désormais la littérature comme un tissu de mensonges. Comment expliquer ce changement?

a) Caligula et la poésie.

La poésie occupe une place non négligeable dans *Caligula*. Scipion, un des personnages principaux, est avant tout défini par son statut de « poète ». De plus, deux scènes très importantes remettent en cause la valeur de la poésie : le dialogue

³¹ « Ces deux artistes sont les seuls que Camus a créés », (KING, Adèle, « La révolte littéraire » dans *Albert Camus: La Révolte. Actes du 3ème Colloque International de Poitiers en 1999*, Pont-neuf, éd. Lionel Dubois, 2001, p.69.)

³² CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.21.

³³ Ibid. p.21.

entre Scipion et Caligula à la fin de l'acte II, ainsi que le concours de poésie organisé par Caligula et auquel Scipion participe. Bien qu'à ces deux occasions l'empereur finisse par se montrer hostile aux poètes, il n'en reste pas moins qu'il s'agit là d'un sujet qui l'intéresse. La poésie ne se sépare pas de l'oralité, particulièrement dans le contexte de l'Antiquité romaine. Or, la poésie dans la bouche d'un empereur peut facilement devenir meurtrière, puisque la parole d'un tel personnage devient aisément réalité. Comme l'explique Florence Hoüel, « pour Caligula, dire, c'est faire, ses paroles sont immédiatement suivies d'effets [...] ³⁴ ». Toutefois, cette efficacité de la parole se limite au champ du possible, et c'est précisément ce qui enrage l'empereur. Quand bien même la poésie donnerait accès au monde entier, l'empereur le possède déjà, il ne lui sert donc à rien de se perdre en paroles si l'impossible est hors de portée de la poésie. Bien sûr, la poésie peut toujours évoquer l'absolu, mais l'expérience de la mort semble avoir convaincu l'empereur de la futilité d'une telle évocation. « La poésie, ce serait accepter de croire qu'il y a une réponse à notre désir de l'impossible, en surmontant la crainte d'être dupe – et la médiocrité des poètes eux-mêmes [...] ³⁵ ». Caligula aurait donc une vision de la création littéraire qui s'opposerait directement à celle que Camus a développée dans ses essais, où le créateur est justement celui qui, n'étant pas dupe, tout aussi lucide que Caligula, décide de créer quand même. Georges H. Bauer distingue, quant à lui, la figure du poète de celle de l'artiste : « Nous devons insister sur le mot artiste qui s'oppose à celui de poète, et souligner dans l'activité de

³⁴ HOÜEL, Florence, *Étude sur Caligula*, Paris, Ellipses, 2006, p.56.

³⁵ LEMAIRE, Jean-Pierre, « Albert Camus : Entre la terre et la lune ou Caligula et les poètes », *Les revues pédagogiques de la Mission laïque française*, numéro 45, mai 2002, p.61.

l'artiste le rôle capital du corps humain ³⁶». Selon ce critique, Caligula n'aime pas les poètes car il les juge mous et inactifs. De plus, cette hargne serait aggravée par le fait que la poésie « refuse d'être ce qu'il lui faut : un dialogue ³⁷ ». Selon cette hypothèse, Caligula mettrait fin de façon abrupte à son dialogue avec Scipion à propos de la poésie parce que selon lui ce genre de dialogue est impossible. Bref, la poésie serait quelque chose de solitaire et d'impuissant. L'artiste, toujours selon Bauer, serait au contraire celui qui ne peut exister sans le regard des autres : il devient « rien » du moment qu'il perd son public. Ce point de vue est étrange puisque le critique considère Caligula comme un artiste. Celui-ci préparerait donc sa sortie, sa disparition, en se faisant comédien et en tuant son public petit à petit!

b) Caligula et le théâtre.

Le caractère d'acteur et même de metteur en scène de Caligula a été largement commenté par la critique. Dans le domaine, l'ouvrage le plus récent et le plus complet est celui de Sophie Bastien, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, qui aborde sous tous les angles possibles l'aspect théâtral et métathéâtral de l'empereur et de la pièce. En résumé, si Caligula se donne constamment en spectacle dans la pièce, que ce soit à lui-même devant son miroir ou à ses sujets, et s'il met en scène des mascarades pour humilier les dieux et les poètes, ou simplement pour jouer avec les nerfs des patriciens, c'est parce qu'il a pris connaissance du fait que tous les hommes sont fondamentalement des acteurs. Bastien pose comme hypothèse que *Caligula* nous présente un « *theatrum mundi*

³⁶ BAUER, George « *Caligula* : Portrait de l'artiste ou rien », dans *Albert Camus 7 : le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p.40-41.

³⁷ Ibid. p.40.

sans Dieu³⁸». Caligula serait conscient que la vie n'est qu'un jeu, un jeu sans spectateurs pour le regarder, et de là proviendrait son désespoir. L'acteur étant un des styles de vie absurdes décrit dans *Le Mythe de Sisyphe*, Bastien voit dans Caligula, acteur à plusieurs niveaux (devant ses sujets et devant le monde), un exemple de l'homme absurde. Or, si le caractère théâtral de Caligula est indéniable, une nuance sur son statut d'acteur s'impose toutefois. Caligula est en effet un acteur pour qui les limites de la scène n'existent pas. Si l'on considère le monde entier comme son théâtre, la notion de théâtre ne perd-elle pas son sens? S'il n'y a plus de différence entre le théâtre et la réalité, alors le monde du théâtre ne renvoie à rien en particulier. Jeannette Laillou-Savona utilise l'expression de « pièce intérieure » pour qualifier l'action de Caligula au cours de la pièce. Selon elle, ce jeu prouve l'inutilité de toute représentation : « Ainsi, la pièce intérieure que Caligula organise ici aurait ceci de paradoxal qu'elle utiliserait l'art – le théâtre – pour enseigner une idéologie qui implique la négation totale de l'art³⁹». Que la vie n'ait pas de valeur parce qu'elle est une pièce de théâtre, cela suppose que le théâtre soit sans valeur. Cette façon de voir les choses nous permet de mieux comprendre l'attitude nihiliste de Caligula. Au théâtre, tout est permis. À partir du moment où le monde entier devient un théâtre pour lui, Caligula n'a plus aucune raison de se retenir de tuer. Rien n'a de valeur puisque rien n'est réel. Soutenir le contraire reviendrait à donner de la valeur à la fiction, à lui accorder une certaine vérité, ce que Caligula refuse

³⁸ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.236.

³⁹ LAILLOU-SAVONA, Jeannette, « La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula* », dans *Albert Camus 7 : le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p.79.

catégoriquement de faire. Pour lui, « ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté ⁴⁰».

c) L'artiste et l'impuissance.

Caligula ne joue pas à l'acteur uniquement pour illustrer la condition humaine. Derrière son jeu se découvre son ambition démesurée de dépasser l'absurde : « On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin ⁴¹». Impuissant devant l'absence de sens du monde, il décide de s'approprier son attitude froide et implacable : « sa théâtralité cache donc un sentiment d'impuissance ⁴²». Cela permet de comprendre pourquoi Caligula déteste soudain les littérateurs : il n'aime pas reconnaître en eux sa propre attitude. Les écrivains cherchent eux aussi à maîtriser leur condition, et pour cela, ils donnent une forme au monde. « Dans Caligula, l'unité, "la forme" sont données par le pouvoir absolu du jeune empereur [...] ⁴³». Celui-ci veut non pas créer une œuvre d'art, une représentation, mais bien transformer le monde dans sa matérialité. Cette démesure l'entraîne sur le chemin de la destruction. Dans un monde d'impuissants, Caligula ne peut se contenter de l'épreuve sisyphienne qu'est la création.

⁴⁰ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.38.

⁴¹ Ibid. p.96.

⁴² BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.13.

⁴³ LEMAIRE, Jean-Pierre, « Albert Camus : Entre la terre et la lune ou Caligula et les poètes », *Les revues pédagogique de la Mission laïque française*, numéro 45, mai 2002, p.58.

d) Caligula et le langage.

Nous avons vu dans le premier chapitre que Camus endossait le point de vue de Brice Parain selon lequel les mots ne peuvent avoir un sens fixe sans une attache intemporelle. Caligula partage la même opinion, lui qui se réjouit de voir les valeurs s'effriter sous son influence, dans un mouvement de perte de sens général : « Rien ne va plus. Honnêteté, respectabilité, qu'en-dira-t-on, sagesse des nations, rien ne veut plus rien dire ⁴⁴ ». Si les mots ne peuvent exprimer la vérité, les écrivains sont alors des menteurs qui essaient pourtant de dire vrai. Caligula ne peut tolérer une telle attitude, lui qui exige la vérité absolue, une véritable communion entre l'homme et le monde, bref, que la vie ne soit pas la vie. Paradoxalement, « son horreur des mots et du mensonge le jette dans la comédie et le mensonge ⁴⁵ ». Pour ne pas pouvoir se contenter des aperçus de vérité que le langage permet, Caligula préfère nier l'existence de toute vérité. Roger Quilliot décrit trois réactions différentes face au constat que tout langage est mensonge dans *Caligula*. Il y aurait, tout d'abord, les patriciens et tous ceux qui continuent de vivre dans le mensonge. Il y aurait ensuite « ceux qui en tirent les conséquences jusqu'à tuer et mourir dans la lucidité ⁴⁶ ». Dans cette catégorie se range bien sûr Caligula. Enfin, les écrivains Cherea et Scipion se situeraient à mi-chemin entre la vérité et le mensonge, ce qui serait le lieu même de l'art. Cette classification soulève selon nous deux difficultés. Tout d'abord, il est faux d'opposer la « lucidité » intransigeante de Caligula à ce qui serait un compromis de la part des écrivains. Son refus du monde qui le conduit au

⁴⁴ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.60.

⁴⁵ QUILLIOT, Roger, « Les difficultés du langage », dans *Revue des lettres modernes*, numéros 212-216, 1969, p.85.

⁴⁶ Ibid. p.85.

meurtre n'est pas un signe de lucidité mais bien d'aveuglement : il refuse sciemment de voir qu'il s'engage dans une voie sans issue. Ensuite, on ne peut ranger Cherea et Scipion dans la même catégorie, puisque le jeune poète en vient, à cause de Caligula, à rejeter toute vérité, ce qui le conduira à un état d'inactivité.

e) Adéquation entre l'œuvre vécue et l'œuvre d'art.

Jeannette Laillou-Savona écrit que « c'est dans la troisième pièce intérieure, le concours de poésie, que l'attitude des trois protagonistes – Caligula, Scipion et Cherea – nous renseigne le mieux sur le débat esthétique sous-jacent qui se poursuit dans *Caligula*⁴⁷ ». Le cœur de ce débat résiderait dans les quelques répliques où Caligula explique à Cherea qu'il n'a pas besoin de l'art puisque sa vie constitue son œuvre. L'empereur en profite pour réaffirmer son jugement sur les artistes : « Les autres créent par défaut de pouvoir. Moi, je n'ai pas besoin d'une œuvre : je vis⁴⁸ ». Cela vient conforter le lien entre l'art et l'impuissance : Caligula, frustré de ne pouvoir être qu'un acteur, juge sévèrement les œuvres des artistes. Elles sont doublement impuissantes car elles reflètent l'impuissance de ceux qui les ont créées. La thèse que nous examinons soutient que Cherea serait d'accord avec Caligula à propos de « l'assimilation de l'œuvre vécue à l'œuvre d'art⁴⁹ ». Les actions d'un homme seraient pour eux une forme d'art, et la valeur qu'ils accordent ou non à l'art serait liée de près à la valeur qu'ils accordent à la vie. Il serait dès lors possible

⁴⁷ LAILLOU-SAVONA, Jeannette, « La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula* », dans *Albert Camus 7 : le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p.90.

⁴⁸ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.137.

⁴⁹ LAILLOU-SAVONA, Jeannette, « La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula* », dans *Albert Camus 7 : le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p.90.

d'analyser les conceptions esthétiques des personnages en examinant leurs actions. Nous tenterons d'effectuer une telle analyse dans le troisième chapitre de ce mémoire. Notons pour l'instant qu'à première vue, cette conception concorde avec l'attitude de Caligula, qui n'accorde plus aucune importance à l'art ni à la vie (l'art n'étant qu'une mise en abyme de la condition humaine), et avec celle de Cherea, qui « n'a eu aucun mal à abandonner la littérature pour l'action [...] ⁵⁰».

f) La littérature : moyen privilégié d'enseigner l'absurde?

Face au constat de l'absurde, Caligula a décidé de rompre toute relation avec le monde et de personnifier l'univers muet et meurtrier afin d'en inculquer la conscience à ses sujets. Cependant, cette mission pédagogique est d'avance vouée à l'échec car elle emprunte la voie du meurtre et de la destruction. Caligula avoue lui-même qu'il sera assassiné en grande partie non pas par des révoltés soudain lucides, mais par des orgueilleux offensés : « Mais les autres, ceux que j'ai moqués et ridiculisés, je suis sans défense contre leur vanité ⁵¹ ». L'empereur juge l'art impuissant : ne constituerait-il pas cependant le meilleur moyen de transmettre son message? C'est l'avis d'Hiroki Toura : « Caligula avait tort de compter sur le pouvoir pour se faire comprendre. Ne fallait-il pas avoir recours à la littérature? ⁵² ». Toutefois, un tel recours de la part de Caligula serait absolument incompatible avec les autres éléments de sa personnalité. En effet, « Caligula s'égare dans une démesure qui suppose, non seulement la négation positive des valeurs hypocrites

⁵⁰ Id. p.90.

⁵¹ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.144.

⁵² TOURA, Hiroki, *La quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Cazaubon, Eurédit, 2004, p.173.

d'une société décadente, mais aussi la vie des hommes⁵³». Or, la création pour Camus nécessite de la mesure et ne peut se concilier avec une attitude nihiliste. Caligula n'utilise pas et ne pourrait pas utiliser la littérature pour « éduquer » ses sujets sur l'absurde pour la simple raison, rappelons-le, qu'il n'est pas un personnage absurde.

2.3.2 Cherea, un personnage mitigé.

Le personnage de Cherea a été négligé par la critique. Ce littérateur joue pourtant un rôle très important dans la pièce, et les motifs qui le poussent à quitter la littérature pour mener le complot contre Caligula méritent d'être éclaircis. À notre connaissance, un seul article lui a été consacré, soit *Les deux visages du Cherea de Camus*, par Alan J. Clayton, et cet article date de plusieurs années. Nous commencerons notre enquête par un regard sur ce texte.

a) Cherea : incohérent et sans envergure?

De prime abord, cet article étonne par la quantité de commentaires négatifs à propos du personnage. À propos du bonheur, Clayton affirme que Cherea « n'affiche d'autre morale que celle du contentement et de la sécurité. Heureux avant la révolte de Caligula, il entend se réinstaller, après la disparition de ce dernier, dans un bonheur tranquille⁵⁴». Le critique juge aussi que « prononcés par ce personnage, les

⁵³ GOMEZ, Sylvie, *La polyphonie dans l'œuvre de Camus : de l'unité ontologique à la fracture discursive*, (thèse de doctorat – Université Michel de Montaigne – Bordeaux III), 2009, [En ligne]. URL : <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/98/33/PDF/080715-Camus-Gomez-finale.pdf>, dernière consultation le 12 août 2010, p.289.

⁵⁴ CLAYTON, Alan J., « Les deux visages du Cherea de Camus », dans *Romanische Forschungen*, numéro 80, 1968, p.305.

mots de bonheur humain signifient le plus souvent : bonheur personnel ⁵⁵». Or, ces allégations ne sont pas soutenues par le texte. Face aux patriciens vaniteux, Cherea déclare très clairement qu'il ne se battra pas pour les mêmes raisons qu'eux : « Je puis admettre que vous soyez tournés en dérision, je ne puis accepter que Caligula fasse ce qu'il rêve de faire et tout ce qu'il rêve de faire ⁵⁶». Cherea a compris mieux que quiconque la pensée nihiliste de Caligula et décide de lutter contre cette « grande idée dont la victoire signifierait la fin du monde ⁵⁷». Cette attitude est loin d'être égoïste. Clayton juge également que la mesure et la patience de Cherea rendent incohérents son personnage et la pièce elle-même : « Fait très paradoxal, c'est l'humaniste Cherea qui retarde la liquidation du meurtrier Caligula. Voyons là un grave problème de construction, une ambiguïté dramatique assez fâcheuse que Camus n'a su résoudre ⁵⁸». Qu'y a-t-il donc de paradoxal dans le fait qu'un « humaniste » ne se précipite pas à la vengeance et au meurtre? De plus, l'attente du moment opportun que préconise Cherea ne constitue pas du tout un problème de construction. Dans la pièce, trois ans s'écoulent entre le premier et le deuxième acte. Cherea prend alors la tête du complot et propose d'attendre que Caligula s'affaiblisse avant de frapper. Or, entre le deuxième acte où ce conseil est prodigué et le meurtre de Caligula, le spectateur ne sait pas combien de temps il s'est écoulé, peut-être seulement quelques jours. Enfin, l'opinion de Cherea est parfaitement cohérente à différents niveaux. « Un jour viendra où il sera seul devant un empire

⁵⁵ Id. p.309.

⁵⁶ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.52.

⁵⁷ Ibid. p.52.

⁵⁸ CLAYTON, Alan J., « Les deux visages du Cherea de Camus », dans *Romanische Forschungen*, numéro 80, 1968, p.306.

plein de morts et de parents de morts ⁵⁹», dit-il. La solitude dont il est question doit être comprise littéralement (Caligula sera seul, donc sans gardes pour le défendre), ainsi que dans une optique didactique : l'empereur constatera la stérilité de sa démarche et comprendra son erreur.

Sur un autre plan, les rapports que Clayton établit entre Cherea et la notion d'absurde sont hautement douteux :

« Il faut dire d'abord que c'est en raison même de ses qualités d'optimisme, de modération et d'équilibre psychologique que Cherea demeure au-dessous de l'idéal absurde. Il y a très loin de l'éthique qui le fait agir – pour attrayante, pour humaine qu'elle paraisse – à celle de l'absurde, qui interdit les distractions et rejette les accommodements. [...] Enfin, Cherea prétend, contrairement à la doctrine de l'équivalence, “qu'il y a des actions qui sont plus belles que d'autres” ⁶⁰ ».

Cherea ne peut pas être au-dessous ou au-dessus d'un quelconque « idéal absurde » puisque cet idéal n'existe pas. L'absurde n'est qu'une forme de relation entre l'homme et le monde. Pour demeurer dans cette relation, la modération et l'équilibre, loin d'être des obstacles, sont des qualités nécessaires. Cherea ressemble donc davantage à « l'homme absurde » que Caligula, personnage démesuré par excellence. De plus, aucune réplique de Cherea ne permet d'affirmer qu'il soit « optimiste ». Ce n'est pas être optimiste que de lutter contre ce qui menace de nous détruire. Enfin, il n'y a pas de « doctrine de l'équivalence » chez Camus, pas plus qu'aucune autre doctrine d'ailleurs.

Alors qu'il cherche à comparer Cherea à d'autres personnages de l'œuvre de Camus, Clayton affirme que « Rieux et Tarrou lui doivent peu de choses, eux qui

⁵⁹ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.53.

⁶⁰ CLAYTON, Alan J., « Les deux visages du Cherea de Camus », dans *Romanische Forschungen*, numéro 80, 1968, p.307.

agissent comme des Caligulas plus mûrs, assagis à l'école de Sisyphe⁶¹». Ce rapprochement entre les deux personnages de *la Peste* et Caligula apparaît très curieux. Clayton semble oublier que Rieux et Tarrou luttent *contre* la peste, alors que Caligula désire la personnifier⁶². Contrairement à l'empereur, ils n'attendent rien de transcendant et se battent avant tout pour la vie. En cela, ils sont beaucoup plus près de Cherea que de Caligula. Sophie Bastien a d'ailleurs relevé la ressemblance : « On distingue aisément en lui [Cherea] le profil du docteur Rieux : tous deux luttent contre un fléau et la cohésion de la communauté renforce leurs efforts⁶³». Enfin, non seulement Clayton n'établit pas de rapport entre le statut de littérateur de Cherea et ses actions dans la pièce, mais il semble juger ce statut de façon négative : « La part noble de Cherea, celle dont on peut à juste titre faire l'éloge, c'est l'obstination de Caius qui la suscite et l'étaye. Livré à soi, ce littérateur n'aurait sans doute fait que de la littérature⁶⁴». Ici, on ne peut pas s'empêcher de se demander ce qu'il y a d'insuffisant à ne faire « que de la littérature ». De plus, le fait que Cherea soit un créateur pourrait très bien être directement lié à son engagement contre le nihilisme de Caligula.

b) Cherea et Caligula : une mystérieuse complicité.

Dès le début du deuxième acte, on peut déduire des répliques de Cherea aux patriciens, que celui-ci a saisi avant les autres personnages la visée de l'empereur. À

⁶¹ Id. p.316.

⁶² « Je veux dire... je ne sais pas si vous m'avez compris (*avec un petit rire*), enfin, c'est moi qui remplace la peste. » (CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.132.)

⁶³ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.245.

⁶⁴ CLAYTON, Alan J., « Les deux visages du Cherea de Camus », dans *Romanische Forschungen*, numéro 80, 1968, p.308.

propos de cette proximité entre les deux personnages, Florence Hoüel affirme qu'« avec Cherea, la relation est plus égale, et plus conflictuelle. Caligula sait que Cherea l'a percé à jour et qu'il a en face de lui un ennemi qui contrairement à Scipion ne cherche pas à le comprendre [...] ⁶⁵». Cette citation doit être analysée à la lumière de l'extrait suivant :

« Scipion, *au moment de sortir, se tourne vers Cherea.*

- Cherea!

Cherea, *très doucement.*

- Oui, Scipion.

Scipion

- Essaie de comprendre.

Cherea, *très doucement.*

- Non, Scipion. ⁶⁶»

La compréhension dont il est ici question n'est pas intellectuelle. Elle correspondrait plutôt à une approbation de la conduite de Scipion face à l'empereur, soit l'inaction et éventuellement la fuite. Cherea comprend parfaitement la logique de Caligula, comme nous le révèle la dernière scène du troisième acte où les deux protagonistes conversent entre eux. Leurs répliques se complètent à ce point que, selon Maurice Weyembergh, tout se produit « comme si, pour le traduire en termes camusiens, Caligula et Cherea ne faisaient qu'un et qu'ils s'affrontaient dans une même tête ⁶⁷ ». La suite de répliques contradictoires échangées entre les deux personnages dans cette scène peut en effet faire penser à un dialogue mental, d'autant plus que Cherea avoue lui-même que s'il n'aime pas Caligula c'est qu'il se reconnaît en lui : « [...]

⁶⁵ HOÜEL, Florence, *Étude sur Caligula*, Paris, Ellipses, 2006, p.39

⁶⁶ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.120.

⁶⁷ WEYEMBERGH, Maurice, « Mémoire, oubli et mensonge. La quête camusienne de la vérité », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.121.

on ne peut aimer celui de ses visages qu'on essaie de masquer en soi ⁶⁸». Cherea connaît donc les mêmes vérités que Caligula, il est lucide face au constat de l'absurde, mais lutte contre lui-même et contre l'empereur pour que le monde conserve une valeur afin « de vivre et d'être heureux ⁶⁹». Cherea craint en Caligula la tentation du nihilisme qu'il refoule en lui-même.

c) Cherea : La réponse au défi de Caligula.

Pour Cherea, l'humiliation des patriciens est secondaire, « il veut répondre à une question bien plus importante, selon lui, qui est de savoir “si la poésie doit être meurtrière ou non” ⁷⁰». Voilà le véritable enjeu pour Cherea, déterminer si oui ou non l'art peut servir le meurtre, s'il peut assassiner Caligula et demeurer un artiste. Comment combattre le fléau sans devenir fléau lui-même? Une chose est certaine, « sans Cherea qui accepte, pour un temps, le double jeu intellectuel et le renoncement à l'œuvre d'art, il ne pourrait pas exister de liberté intellectuelle ou artistique ⁷¹». Le critique parle ici de « double jeu » qui n'a lieu que « pour un temps » puisque, comme nous l'avons vu, l'art ne peut normalement se concilier avec le meurtre. Pour Raymond Gay-Crosier, l'attitude de Cherea s'accorde parfaitement avec la pensée de Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Certes, le fléau et le bonheur sont incompatibles, mais il faut tout de même tâcher d'être

⁶⁸ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.107.

⁶⁹ Ibid. p.109.

⁷⁰ GAY-CROSIER, Raymond, *Les envers d'un échec : étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Minard, 1967, p.70.

⁷¹ LAILLOU-SAVONA, Jeannette, « La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula* », dans *Albert Camus 7 : le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p.92.

heureux ⁷²». Bref, la seule réponse possible face au nihilisme réside dans la lutte pour le bonheur. Cette réponse constitue « “une morale provisoire” pour nous sauver des logiques démentielles qu’engendre l’athéisme, tout comme Cherea sauve provisoirement Rome du trop intelligent Caligula ⁷³». David Sprintzen considère en revanche qu’il ne s’agit pas là d’une véritable solution au problème exposé par Caligula: « But neither he [Scipio] [...] nor Cherea, nor the play itself has any coherent response to the gauntlet laid down by Caligula ⁷⁴». Sprintzen veut indiquer par là que la pièce n’offre pas une morale de l’action évidente face au constat de l’absurde. Il oublie que l’œuvre de Camus n’offre nulle part de réponses claires et définitives au problème de l’action.

d) La morale de Cherea.

Caligula n’est pas une pièce à thèse avec des personnages univoques. Ainsi, il n’est pas étonnant que la critique considère que l’attitude de Cherea ne traduise pas une morale précise. Sprintzen juge que ce manque de clarté vient du fait qu’il s’agit d’une œuvre de jeunesse, et que la pensée de Camus se serait précisée plus tard : « Cherea’s willingness to stake his life in defense of human dignity will have to await *The Rebel* for a more articulate exposition ⁷⁵». De son côté, Raymond Gay Crosier affirme que Cherea « se voit contraint d’accepter, pour des raisons philosophiques plutôt que politiques, la décision qu’un complot contre l’empereur

⁷² GAY-CROSIER, Raymond, *Les envers d’un échec : étude sur le théâtre d’Albert Camus*, Paris, Minard, 1967, p.75.

⁷³ ONIMUS, Jean, « Un grand amour manqué », dans *Revue d’Histoire du Théâtre*, numéro 12, 1960, p.113.

⁷⁴ SPRINTZEN, David, *Camus: a critical examination*, Philadelphie, Temple University Press, 1988, p.77.

⁷⁵ Ibid. p.74

déchaîné est incontournable⁷⁶», mais il n'indique pas en quoi consistent ces mystérieuses « raisons philosophiques ». Quelles valeurs, quels principes moraux la conduite de Cherea laisse-t-elle entrevoir? Tout d'abord, face à la fureur de Caligula, Cherea prône la mesure. Pour Sylvie Gomez, c'est cet aspect de la personnalité du sénateur qui explique son changement au fil des différentes versions de la pièce : « La valorisation de Cherea répond à un souci d'opposer des valeurs apolliniennes à la démesure dionysiaque de Caligula⁷⁷ ». Le respect de la vie humaine fait également partie des valeurs de Cherea, bien que celui-ci doive ultimement tuer Caligula. Enfin, comme le rappelle Sophie Bastien, Cherea « en appelle à la solidarité avec ses semblables : à l'individualité exacerbée de l'empereur, il oppose la complicité qui lie les citoyens assujettis et renforce leurs efforts⁷⁸ ». La mesure, la vie humaine et la solidarité : trois valeurs clés de l'éthique camusienne qui sont toutes présentes en Cherea.

e) Cherea et le bonheur.

Nous avons vu que la vision du bonheur de Cherea a souvent été jugée par la critique comme simpliste ou égoïste. En somme, on l'accuse de se contenter de peu, face à l'empereur qui demande l'impossible. Or, choisir le bonheur malgré l'absurde, n'est-ce pas la position la plus exigeante qui soit? Un tel désir demande

⁷⁶ GAY-CROSIER, Raymond, *Albert Camus : Paradigmes de l'ironie, révolte et négation affirmative*, Toronto, Éditions Paratexte, 2000, p.108.

⁷⁷ GOMEZ, Sylvie, *La polyphonie dans l'œuvre de Camus : de l'unité ontologique à la fracture discursive*, (thèse de doctorat – Université Michel de Montaigne – Bordeaux III), 2009, [En ligne]. URL : <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/98/33/PDF/080715-Camus-Gomez-finale.pdf>, dernière consultation le 12 août 2010, p.278.

⁷⁸ BASTIEN, Sophie, « Caligula / Cherea selon l'axe solitaire / solidaire », dans *Albert Camus solitaire et/ou solidaire, Actes du 5ème Colloque International de Poitiers sur Albert Camus en 2003*, Montpellier, éd. Lionel Dubois, 2005, p.179.

tout d'abord une grande mesure, comme l'indique Avi Sagi : « Maximizing happiness is contingent on setting borders ⁷⁹ ». Cherea nous rappelle que le bonheur n'est pas possible dans un monde où des limites ne sont pas clairement énoncées. Le bonheur de Cherea n'est pas un quelconque état de grâce métaphysique, mais se situe dans le domaine pratique de la vie quotidienne : « Cette valeur permanente à préserver, Cherea l'affirme en vertu d'une sagesse toute pratique : “J'ai envie de vivre et d'être heureux” (III, 6). [...] Il n'a pourtant pas sur son interlocuteur l'effet d'un argument imparable et se fait même ridiculiser ⁸⁰ ». Caligula ridiculise Cherea quelques lignes plus loin : « Bien sûr, Cherea. Tu es un homme sain, toi. Tu ne désires rien d'extraordinaire! (*Éclatant de rire*) Tu veux vivre et être heureux. Seulement cela! ⁸¹ ». Le mépris n'est pourtant pas la seule attitude qui puisse expliquer ces paroles de Caligula. Elles pourraient très bien traduire l'expression d'une profonde ironie, le bonheur étant, pour l'empereur, absolument inatteignable. L'opinion de Bastien est cohérente si l'on accepte sa définition du bonheur selon Cherea : « Ce bonheur consiste donc à s'accorder avec un monde qui n'est qu'un théâtre parce que Dieu « ne garantit plus notre être » : C'est exactement ce que refuse Caligula ⁸² ». Or, rien dans le texte n'indique que Cherea accepte le monde tel qu'il est. Au contraire, il avoue lui-même que le monde ne semble pas à son goût ⁸³. Cependant, il choisit la vie contre la mort, la création contre la destruction,

⁷⁹ SAGI, Abraham, *Albert Camus and the philosophy of the absurd*, traduit de l'hébreu par Batya Stein, Amsterdam, Rodopi, 2002, p.103.

⁸⁰ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.244.

⁸¹ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.112.

⁸² BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.246.

⁸³ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.109.

connaissant d'avance l'inutilité de ses actions. Si un personnage de la pièce doit être qualifié « d'homme absurde », Cherea remplit toutes les conditions.

f) Cherea : un modèle artistique?

Cherea est doué de la principale qualité nécessaire à la création artistique, la mesure. Chez lui, le bon sens domine, il ne se laisse pas entraîner dans une logique mortelle. Dans notre analyse de la révolte, nous avons souligné la proximité du révolté et de l'artiste. Cherea apparaît bien à la fois comme un révolté et un artiste, à une exception près : il assassinera Caligula. Cette apparente contradiction sera analysée plus loin. Pour l'instant, il n'en reste pas moins que Cherea se rapproche beaucoup de ce que nous pourrions nommer « l'idéal artistique » chez Camus. Plusieurs critiques demeurent cependant très sévères à son égard. Jean-Yves Guérin considère que « ce n'est à aucun moment un artiste, si on peut considérer que ce moraliste fait figure d'intellectuel ⁸⁴ ». De même, Jacques Le Marinel s'appuie sur un passage du *Mythe de Sisyphe* où Camus établit une distinction entre artiste et littérateur, ainsi que sur la première rencontre entre Cherea et Caligula où ce dernier déclare : « Je n'aime pas les littérateurs et je ne peux supporter leurs mensonges ⁸⁵ », pour classer Cherea dans la catégorie péjorative des « littérateurs ». Or, rien n'indique que le terme possède le même sens dans l'essai et dans la pièce, ou, même si tel était le cas, que Caligula emploie ici le bon terme pour qualifier Cherea. L'essai définit le littérateur comme un producteur d'œuvres distinctes, alors que l'artiste ne produit au cours de sa vie qu'une seule et même œuvre, faisant de sa

⁸⁴ GUÉRIN Jean-Yves, « Camus, Caligula et les poètes », dans *Europe*, n° 846, octobre 1999, p.70.

⁸⁵ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.37.

propre vie une manifestation artistique. Selon cette définition, Cherea serait donc plutôt un artiste qu'un littérateur, puisqu'on peut apercevoir une continuité dans son œuvre. Dans ses ouvrages (du moins, de ce que l'on connaît d'eux, c'est-à-dire presque rien sinon qu'ils sont mensongers, selon Caligula) comme dans son action, la même valeur transparaît : « Et pourtant, il faut bien plaider pour ce monde, si nous voulons y vivre ⁸⁶ ». La création chez Camus ne vient jamais sans obligations. Comme le rappelle Heiner Wittmann, « responsabilité et liberté sont les facteurs majeurs de l'esthétique de Camus ⁸⁷ ». Cette opinion est partagée par Guérin, qui ne voit pas cependant que le personnage de Cherea réunit déjà ces deux aspects essentiels. Selon lui, dans les années 50, « une nouvelle figure émerge, l'artiste qui conjoint la révolte de Caligula et la mesure de Cherea, l'inspiration créatrice et le sens des responsabilités ⁸⁸ ». Ce commentaire ne prend pas en considération que Caligula ne peut pas être un « révolté » (pour toutes les raisons données plus haut), mais que Cherea possède par contre toutes les caractéristiques de l'homme révolté, mis à part le meurtre final. La « nouvelle figure » de l'artiste serait alors présente à travers le personnage de Cherea, et ce, dès la version de 1944 (qui connaîtra plusieurs légers changements mais aucun bouleversement majeur). Cependant, si l'on abonde en ce sens, il est plus que raisonnable de se demander pourquoi Camus ne dit rien à propos des œuvres de Cherea dans la pièce. Peut-être Camus ne voulait-il pas un héros trop parfait. Peut-être ne voulait-il pas illustrer trop précisément ce que doit être la création selon lui, puisque après tout la question demeure toujours

⁸⁶ Id. p.37.

⁸⁷ WITTMANN, Heiner, « Albert Camus : La responsabilité de l'artiste », dans *Albert Camus solitaire et/ou solidaire, Actes du 5ème Colloque International de Poitiers sur Albert Camus* en 2003, Montpellier, éd. Lionel Dubois, 2005, p.78.

⁸⁸ GUÉRIN Jean-Yves, « Camus, Caligula et les poètes », dans *Europe*, n° 846, octobre 1999, p.73.

floue dans son œuvre. Une chose reste certaine : Cherea témoigne d'une esthétique dont les fondements sont similaires aux valeurs prônées par les essais de Camus.

2.3.3 Scipion : le poète et la fuite.

Si Caligula a déjà changé d'attitude face à la littérature dès sa première apparition sur la scène, le personnage de Scipion, quant à lui, va évoluer sous les yeux du spectateur. D'abord jeune poète aux accents romantiques, il finit par laisser tomber la poésie et décide de partir au loin. Nous étudierons ce changement d'attitude en examinant la personnalité de Scipion ainsi que sa relation avec Caligula et Cherea. Une attention particulière sera portée au dernier poème du personnage sur lequel s'est beaucoup penchée la critique.

a) Une sensibilité débordante.

Scipion se caractérise avant tout par sa très grande sensibilité, condition essentielle à la création. Afin de pouvoir créer, il faut au moins désirer se sentir lié au monde. Caligula, lui, a perdu ce lien, comme le montre bien son ironie grinçante lors de son dialogue avec Scipion à la fin du deuxième acte. Après avoir feint de se reconnaître dans le poème de Scipion, il indique que « Tout cela manque de sang ⁸⁹ ». Sa capacité à feindre la communion avec Scipion démontre néanmoins que l'empereur comprend le jeune poète, qu'il a déjà fait preuve du même genre de sensibilité. Voilà qui expliquerait « leur lyrisme commun qui semble peu à

⁸⁹ CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.81.

propos⁹⁰». Scipion recherche ce que Caligula sait avoir définitivement perdu, c'est-à-dire la possibilité d'une véritable communication entre lui et le monde. Non seulement l'empereur le convaincra de l'impossibilité de cette quête, mais, chose plus importante, Scipion en viendra lui aussi à désespérer d'un monde où l'unité est irréalisable.

b) Le poème de Scipion.

Lors du concours de poésie organisé par Caligula sous le thème de la mort, Scipion récite brièvement, avant d'être interrompu par Caligula, le poème suivant :

« Scipion, très près de Caligula, sans le regarder et avec une sorte de lassitude.

- « Chasse au bonheur qui fait les êtres purs,
Ciel où le soleil ruisselle,
Fêtes uniques et sauvages, mon délire sans espoir!... » » (IV, 12)

Voyons comment la critique a interprété ce poème, l'esthétique qu'il laisse deviner, et la réaction de Caligula face à celui-ci. Jean-Yves Guérin écrit : « Parmi les poètes que Caligula humilie, il en est un [Scipion] dont la prestation est brisée net non par un coup de sifflet mais par une objection⁹¹ ». Rien de tout cela ne se vérifie dans la pièce. Caligula n'humilie pas Scipion, au contraire, il le félicite, en quelque sorte, d'être le seul à connaître ce dont il parle : « Tu es bien jeune pour connaître les vraies leçons de la mort⁹² ». Le compliment est d'autant plus remarquable qu'il isole clairement Scipion des autres concurrents, que Caligula qualifie de « faux poètes ». De plus, le poème de Scipion n'est pas « brisée net » : Caligula demande poliment à

⁹⁰ GAY-CROSIER, Raymond, *Les envers d'un échec : étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Minard, 1967, p.74.

⁹¹ GUÉRIN Jean-Yves, « Camus, Caligula et les poètes », dans *Europe*, n° 846, octobre 1999, p.69.

⁹² CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972, p.139.

Scipion de s'interrompre, et la didascalie indique que l'empereur lui parle alors « doucement ». Enfin, Caligula n'objecte rien à Scipion. Au contraire, il semble qu'il l'interrompe précisément parce qu'il est en accord avec lui, et qu'il ne souhaite pas entendre la vérité sur la mort, qu'il connaît déjà. Pour toutes ces raisons, il apparaît juste de dire que Caligula est en quelque sorte « the spritual twin of Scipio ⁹³ ». Vers la fin de la pièce, la relation entre les deux personnages n'est plus inégale. Bien qu'il soit vrai que Caligula « bafoue la poésie en opposant son sadisme à l'enthousiasme lyrique de Scipion et par le concours poétique ⁹⁴ », Scipion réussit, grâce à sa poésie, à toucher l'empereur en utilisant ses propres leçons. Qu'est-ce que le poème de Scipion enseigne à propos de la poésie et de la vie? Selon Jacques Le Marinel, « son poème signifie que l'homme peut dépasser, grâce à la création artistique, le désespoir lié à la condition mortelle ⁹⁵ ». Si tel était le cas, Caligula ridiculiserait sans attendre le poète. Au contraire, loin de proposer une échappatoire à la mort, le poème de Scipion retourne le fer dans la plaie en rappelant tout le bonheur détruit par cette condition. Voilà pourquoi Caligula l'arrête. La vraie poésie, celle qui traite de la passion pour la vie en la confrontant à l'horreur de la mort, Caligula ne désire pas l'entendre.

⁹³ SPRINTZEN, David, *Camus: a critical examination*, Philadelphie, Temple University Press, 1988, p.66.

⁹⁴ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.169.

⁹⁵ LE MARINEL, Jacques, « Pouvoir du mensonge et vérité de l'être dans l'œuvre de fiction d'Albert Camus », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.49.

c) La compréhension, la fuite et la mort de l'écrivain.

Comment Scipion réagit-il lui-même au constat établi dans son poème? Voyons en quoi son attitude diffère de celle de Cherea. Scipion s'oppose principalement à Cherea par sa passivité : « Scipion est l'artiste qui cède de temps à autre à sa griserie littéraire et qui ne sait s'élancer que vers un acte verbal. Cherea apparaît en homme d'action qui néglige quelques fois ses scrupules pour s'approcher un peu de ce qu'il appelle bonheur⁹⁶». Sans vouloir établir une hiérarchie des personnages, il est certain que sans le sacrifice de l'écrivain qui agit, il n'y aurait plus d'artistes du tout. Le problème de Scipion réside dans sa trop grande sensibilité : il ne peut s'empêcher d'essayer de comprendre Caligula. Encore une fois, l'erreur réside ici dans les extrêmes : « Le malheur de Caligula est de vouloir tout changer, le malheur de Scipion de vouloir tout comprendre⁹⁷». La volonté de compréhension de Scipion, si elle est louable, ne peut malheureusement pas toujours s'appliquer : « Il est des instants où la révolte contre le tyran qui piétine en ricanant la face humaine s'impose sans qu'un choix soit possible⁹⁸».

d) Scipion et l'engagement.

Dans les versions de *Caligula* antérieures à 1944, Scipion participait à l'assassinat de Caligula. Que signifie l'abstention finale du poète? Jeannette Laillou-Savona y voit une marque d'authenticité artistique : « On a vraiment l'impression qu'en tenant Scipion à l'écart de l'engagement, Camus a tout fait pour lui conférer

⁹⁶ GAY-CROSIER, Raymond, *Les envers d'un échec : étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Minard, 1967, p.75.

⁹⁷ Ibid. p.74.

⁹⁸ Ibid. p.70.

un double statut privilégié : celui de témoin objectif de la pièce et celui d'artiste modèle, comme si la création exigeait le détachement ⁹⁹». Or, tout d'abord, Scipion n'est certainement pas un « témoin objectif » puisque son père a été assassiné par Caligula. De plus, un artiste qui construirait sa pratique à partir de celle de Scipion ne connaîtrait pas une grande carrière, puisque le poète, tel Rimbaud, laisse tomber la poésie et décide de partir. Enfin, le détachement artistique, s'il est souhaitable, n'est pas possible du moment qu'un fléau existe. Comme l'a dit Camus lors de sa conférence à Stockholm : « Le temps des artistes irresponsables est passé ¹⁰⁰ ». Peut-être Camus a-t-il décidé de modifier les rôles de Cherea et de Scipion afin de distinguer deux sortes d'artistes : ceux qui savent agir quand il le faut et ceux qui choisissent la fuite.

2.4 Conclusion du deuxième chapitre.

Notre étude de la critique de *Caligula* nous indique que les personnages de la pièce ne se laissent pas aisément circonscrire et que le thème de la création artistique, qui recouvre de nombreux aspects de la personnalité des protagonistes, mérite d'être approfondi. Plusieurs observations isolées ont été émises sur l'activité créatrice des trois personnages écrivains, mais ces commentaires, en plus d'être souvent contradictoires entre eux, ne permettent pas de saisir la proximité entre éthique et esthétique que la pièce dévoile. Cette dimension insoupçonnée de la pièce nécessite, pour apparaître clairement, une analyse systématique de toutes les

⁹⁹ LAILLOU-SAVONA, Jeannette, « La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula* », dans *Albert Camus 7 : le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p.92.

¹⁰⁰ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1095.

répliques qui font allusion à la création. À notre connaissance, un tel travail n'a jamais été fait, et c'est ce à quoi nous nous emploierons à présent.

Chapitre 3

Caligula et la création littéraire

Nous analyserons maintenant *Caligula* en détails afin de tirer nos conclusions sur le lien entre le profil philosophique des personnages et les différentes facettes de la création littéraire qu'ils véhiculent. La méthodologie sur laquelle s'appuie notre analyse s'inspire en grande partie de celle que Camus emprunte lui-même dans *Le Mythe de Sisyphe*, où il indique « qu'un homme se définit aussi bien par ses comédies que par ses élans sincères. Il en est ainsi, un ton plus bas, des sentiments, inaccessibles dans le cœur, mais partiellement trahis par les actes qu'ils animent et les attitudes d'esprit qu'ils supposent ¹ ». L'analyse des actions des personnages nous fournira ainsi des indices sur leur vision du monde. De plus, nous suivrons la piste fournie par la thèse de Jeannette Laillou-Savona selon laquelle il existe dans la pièce une adéquation entre les actions des personnages et leur conception esthétique². Dans un premier temps, nous effectuerons une analyse linéaire afin de relever les occurrences du thème de la création artistique et d'insister sur les implications philosophiques des répliques des personnages. Nous compléterons ensuite cette recherche par une lecture génétique de la pièce pour recenser les modifications susceptibles d'avoir affecté la manière dont la littérature est représentée au fil des diverses versions. Les données recueillies nous permettront de présenter nos conclusions sur le rapport entre les personnages fictifs et les concepts des essais, pour enfin dresser le portrait des trois artistes de la pièce.

¹ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.27.

² cf. Chapitre 2 du présent mémoire, 2.3.1 e)

3.1.1 Analyse linéaire de *Caligula*.

Au premier acte, c'est avant tout le changement d'attitude de Caligula face à la littérature qui retient notre attention. Pour expliquer la fuite de l'empereur, Cherea affirme que « Ce garçon aimait trop la littérature » (I, 2)³. Une autre réplique, de Scipion cette fois, nous fournit des indices à propos de ce que pouvait représenter la littérature pour le jeune empereur : « Il me disait que la vie n'est pas facile, mais qu'il y avait la religion, l'art, l'amour qu'on nous porte » (I, 6). Caligula a donc jadis vu l'art comme un refuge contre la réalité, et il a transmis cette conception au jeune poète. Or, la mort de Drusilla lui a soudainement fait prendre conscience qu'il n'existe aucun refuge. Le texte nous dit qu'après avoir touché au corps de sa soeur, « il a semblé réfléchir, tournant sur lui-même, et il est sorti d'un pas égal » (I, 2). Le geste de Caligula permet d'en déduire sa pensée : regardant autour de lui, il voit désormais que tout est sur le même pied. À son retour, il humiliera ou détruira, dans l'ordre donné par Scipion dans la citation précédente, tout ce qu'il a autrefois considéré comme un refuge : la religion par la parodie de Vénus (III, 1), l'art par le concours de poésie (IV, 12) et l'amour par le meurtre de Caesonia (IV, 13). Caligula a donc fui suite à l'acquisition d'une nouvelle lucidité, ce qui le rapproche du personnage de Scipion qui lui aussi décidera de partir après qu'il aura appris les « vraies leçons de la mort » (IV, 12). La fuite initiale de l'empereur est révélatrice de l'attitude qu'il adoptera face au constat de l'absurde : il n'aura de cesse de vouloir y échapper en poursuivant l'impossible pour finalement le fuir définitivement dans la mort. Étant donné que le créateur absurde est appelé à éprouver plus que quiconque

³ Puisque la pièce sera citée à de très nombreuses reprises dans ce chapitre, nous nous contenterons, afin d'alléger le texte, de fournir entre parenthèses le numéro de l'acte et de la scène de chaque citation.

sa condition pour en témoigner, Caligula ne peut que devenir hostile vis-à-vis la création artistique.

Alors qu'un patricien et Cherea évoquent les circonstances du retour de Caligula, nous pouvons constater une grande différence dans l'attitude de chacun à l'idée de devoir éventuellement tuer l'empereur :

« Cherea

- Et s'il est sourd au raisonnement?

Premier patricien, *il rit*.

- Eh bien! N'ai-je pas écrit, dans le temps, un traité du coup d'État?

Cherea

- Bien sûr, s'il le fallait! Mais j'aimerais mieux qu'on me laisse à mes livres. » (I, 2)

La perspective du meurtre ne donne aucunement envie de rire à Cherea. De plus, il y a une opposition entre le traité de politique du patricien et les livres de fiction de Cherea. Au deuxième acte, ce ne sera pas le politicien cynique qui prendra la tête du complot, mais bien l'écrivain qui rechignait devant le meurtre. L'artiste ne peut qu'hésiter devant le meurtre puisque toute son activité créatrice affirme la valeur de la vie humaine. Cependant, il ne peut non plus rester inactif face à une menace qui nie cette même valeur.

Le discours de Caligula au premier acte insiste sur son désir de transformer radicalement la réalité : « Les choses, telles qu'elles sont, ne me semblent pas satisfaisantes » (I, 4), « Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable » (I, 4) ou encore « Les hommes pleurent parce que les choses ne sont pas ce qu'elles devraient être » (I, 11). Si ces répliques sont toutes symptomatiques de la découverte de la relation absurde qu'entretient l'homme avec le monde, le diagnostic que pose Caligula élimine aussitôt cette relation : « J'ai donc besoin [...] de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde » (I, 4). De plus, la logique

de l'empereur correspond à la définition du nihilisme que nous avons donnée au premier chapitre : « ces exécutions ont une importance égale, ce qui entraîne qu'elles n'en ont point » (I, 8). L'empereur considère que tout est sur le même pied et refuse donc logiquement d'accorder de la valeur à quoi que ce soit.

Lors de la première rencontre entre Caligula et Cherea, ce dernier n'est pas bien reçu par l'empereur : « Ma santé te remercie. (*Un instant, et soudain*) Va-t-en Cherea, je ne veux pas te voir » (I, 10). La pause que prend Caïus avant de congédier Cherea nous indique que sa froideur est réfléchie. Pourquoi Caligula ne voudrait-il pas discuter avec Cherea? L'empereur se doute que Cherea va s'opposer à son discours, ce qui veut dire que les deux hommes se connaissent bien. De plus, cet incident crée une attente dramatique pour le spectateur, qui devra attendre jusqu'au troisième acte avant d'assister à une véritable confrontation entre les deux personnages. La surprise qu'éprouve Cherea devant l'ordre de Caligula révèle qu'ils étaient amis avant la fuite de l'empereur. Désormais, le sénateur est devenu pour le prince le représentant des « littérateurs » en général : « Allez, rompez, j'ai horreur des faux témoins » (I, 10), ordonne Caligula, en ne s'adressant pourtant qu'à Cherea. Les deux protagonistes semblent d'accord sur le rôle, ou du moins sur la prétention de la littérature :

« Caligula

- Le mensonge n'est jamais innocent. Et le vôtre donne de l'importance aux êtres et aux choses. Voilà ce que je ne puis vous pardonner.

Cherea

- Et pourtant, il faut bien plaider pour ce monde, si nous voulons y vivre. » (I, 10)

La littérature témoigne du monde dans lequel vit l'écrivain et lui confère ainsi de la valeur. Comme nous l'avons vu, rien n'a de valeur pour Caligula, il n'y a donc que

des « faux témoins », le seul véritable témoin étant lui-même, qui ne rend compte que d'une chose : la mort. L'empereur ne contredit en rien la logique du littéraire. Si l'on désire vivre dans ce monde, il faut effectivement lui accorder de la valeur. En bon nihiliste, Caligula va préparer sa mort.

L'échange entre Cherea et les patriciens au début du deuxième acte vient confirmer l'impression de proximité entre l'empereur et le sénateur. Cherea décide de se joindre au complot car « On ne peut vivre sans raison » (II, 2). Voilà un autre argument qui pourrait être prononcé par Caligula, qui bien sûr interprète différemment la conséquence de celui-ci : ne trouvant aucune raison suffisante, il choisit la mort. Cherea ne peut pas réfuter l'argumentation de Caligula puisqu'elle correspond à la sienne (II, 2). Scipion partagera le même avis que l'empereur, en choisissant cependant l'exil au lieu de la mort : « Je vais partir très loin chercher les raisons de tout cela » (IV, 13). Cette recherche sera forcément infructueuse puisque les raisons de vivre ne sont pas données par le monde : il faut les créer. La cessation du désir de créer s'accompagne, dans la pièce comme dans la pensée de Camus, d'un désir de mort ou de stérilité.

La deuxième rencontre entre Cherea et Caligula se déroule comme la première. Cette fois, Caligula indique encore plus clairement qu'il désire éviter le discours du littéraire :

- « Caligula
- Voyons, Cherea, tu es bien silencieux.
- Cherea
- Je suis prêt à parler, Caïus. Dès que tu le permettras.
- Caligula
- Parfait. Alors, tais-toi. » (II, 5)

Ce silence imposé à Cherea possède la même fonction dramatique que celui du premier acte : il crée une tension en retardant le moment de la joute verbale entre les deux personnages. Le silence de Cherea ne doit pas être interprété comme un signe de faiblesse mais bien d'intelligence et de défi. Le sénateur vient tout juste d'affirmer qu'il ne pouvait réfuter la logique de Caligula, il n'a donc aucune raison de lui parler. De plus, comme l'a jadis expliqué Corneille, « le silence passe d'ordinaire pour une marque de soumission ; mais quand les rois parlent, c'en est une de contradiction [...] »⁴. Cherea ne dit rien car il ne sert à rien d'opposer son discours à celui d'un empereur.

Le lien entre l'art et l'éthique est évoqué par Cherea alors que celui-ci donne à Caesonia la raison du désordre qui règne chez lui : « Tout est venu, chère Caesonia, de ce que nous discussions sur le point de savoir si la poésie doit être meurtrière ou non » (II, 6). Quel sens donner à cette alternative? Pour Cherea, la poésie témoigne en faveur de la beauté du monde. Confronté à un fléau qui désire nier toute valeur, le poète doit donc, s'il veut demeurer poète, devenir meurtrier. Scipion refusera de prendre part au meurtre, et abandonnera conséquemment la poésie pour l'exil. Toutefois, Cherea n'est pas le seul « poète meurtrier » dans la pièce. Caligula mérite également ce titre, si l'on se fie à ce commentaire de Cherea à propos du traité que l'empereur écrit : « Il faut donc comprendre que cela traite du pouvoir meurtrier de la poésie » (II, 8). Ce commentaire prend tout son sens à la lumière de l'association entre poésie et parole : le traité de Caligula porte sur les exécutions qu'il ordonne. Le titre de ce traité, *Le Glaive*, n'a pas été inventé par

⁴ Dans son « Examen du *Cid* » : CORNEILLE, Pierre, *Théâtre II*, Garnier Flammarion, Paris, 2006, p.207.

Camus : il s'agit d'un livre où le Caligula historique inscrivait le nom des futurs condamnés à mort⁵. Puisque, chez le Caligula de Camus, la condamnation est générale, il n'est pas étonnant que le contenu du traité ne soit pas une énumération de noms mais un syllogisme dont la conclusion est sans appel : « tout le monde meurt » (II, 9).

Nous sommes ainsi en présence de deux « poètes meurtriers », deux écrivains qui commettent un ou plusieurs meurtres dans la pièce. Afin de comprendre ce qui les distingue, il faut considérer l'adéquation entre l'action et la création des personnages. L'idée n'est pas que la création des personnages soit calquée sur leurs actions, mais plutôt que leurs actions dépendent de leur conception artistique. Le refus de toute création entraîne une action destructrice et la parole de Caligula devient souffle de mort. Cherea, au contraire, doit devenir meurtrier pour que subsiste son désir de création.

Lors de la rencontre entre Scipion et Caligula à la fin du deuxième acte, ce dernier semble avoir changé d'attitude face à la littérature. L'empereur, qui disait détester les littérateurs et qui ne voulait pas entendre une seule parole de Cherea, s'intéresse soudainement aux créations de Scipion : « Tu écris toujours? Est-ce que tu peux me montrer tes dernières pièces? » (II, 14). Caligula voudrait-il voir ses derniers mensonges? La question qu'il adresse à Scipion après avoir appris que ses poèmes portent sur la nature témoigne de sa vision de la littérature : « Beau sujet. Et vaste. Qu'est-ce qu'elle t'a fait, la nature? » (II, 14). Pour Caligula, la littérature est

⁵ « On trouva dans ses papiers secrets deux écrits intitulés, l'un "le glaive", et l'autre "le poignard": c'était la liste de ceux qu'il devait immoler. », (Suétone, *Vie de Caligula*, paragraphe XLIX, Université catholique de Louvain, Bibliotheca classica selecta, traduction française de M. Cabaret-Dupaty, Paris, 1893, avec quelques adaptations de J. Poucet, Louvain, 2001, [en ligne].
URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/SUET/CAIUS/trad.html>

une réaction face à une agression : sa poésie est « meurtrière » puisque seule la mort peut l'atteindre. Les poèmes de Scipion traitent d'une symétrie entre l'homme et le monde, « d'un certain accord de la terre et du pied » (II, 14). Après sa rencontre avec Caligula, cette idée va radicalement se transformer, et son prochain poème, au quatrième acte, traitera plutôt du désaccord profond entre la volonté de l'homme et sa condition. Il n'est pas étonnant que Caligula connaisse bien ce dont parle le poème de Scipion, qu'ils aiment « les mêmes vérités » (II, 14) : nous l'avons vu, Caligula voyait la littérature comme un refuge à l'hostilité du monde et il a transmis cette conception à Scipion. Voilà pourquoi le jeune poète lui demande ce qui constitue son « refuge silencieux » (II, 14) maintenant que l'art et la nature ne lui suffisent plus. La réponse de l'empereur brille par sa simplicité et sa cohérence : puisque sa souffrance provient de ce que le monde n'a pas de valeur, son seul refuge se situe dans le mépris de toute chose, y compris de sa souffrance. Si l'empereur consent à écouter le poète, ce n'est que pour mieux le conduire sur la même voie que lui. Son plan fonctionne d'ailleurs très bien : pour Scipion, la beauté du monde changera de visage pour devenir le symbole qui rappelle à l'homme l'absurdité de sa condition.

Le troisième acte se distingue des autres de diverses manières. L'étude structurelle de la pièce effectuée par Florence Hoüel permet de constater deux caractéristiques propres à cet acte⁶. Tout d'abord, il est isolé des autres par le peu de scènes qu'il contient. Alors que les trois autres actes possèdent presque le même nombre de scènes, soit onze pour le premier et quatorze pour le deuxième et le

⁶ HOÛEL, Florence, *Étude sur Caligula*, Paris, Ellipses, 2006, p.23 et 27.

quatrième, le troisième acte n'en compte que six. Ensuite, dans ce nouvel acte, Caligula apparaît dans toutes les scènes. Enfin, comme le rappelle James Arnold, « des quatre actes du *Caligula* de 1941, seul le troisième, la “Divinité de Caligula” est postérieur à la composition de *L'Étranger*, terminé en 1940, et contemporain de la conclusion du *Mythe de Sisyphe*⁷ ». Camus a donc ajouté un court acte à sa pièce au moment où il terminait son essai.

L'acte débute avec une parodie des cérémonies religieuses par laquelle Caligula désire instruire son peuple sur « la vérité de ce monde qui est de n'en point avoir » (III, 1). Sophie Bastien a remarqué que derrière ce spectacle se cache l'idée que la vie est semblable à un théâtre sans auteur et que, par conséquent, l'homme est libre d'y occuper le rôle qu'il désire, fut-ce celui de Dieu. Caligula juge en effet que « l'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre » (III, 2). Or, lui-même, y croit-il suffisamment? Il faut conclure que non, puisqu'il n'accorde aucune valeur à la création artistique. Bastien indique que « si le divin n'a de valeur que chimérique, il faut “croire au théâtre”, et aussi fermement qu'en un absolu⁸ ». Elle oublie cependant de mentionner que Caligula ne trouve aucune consolation dans le théâtre, qui ne remplace nullement pour lui l'absolu « hors de ce monde » qu'il désire. Être lucide vis-à-vis de la condition humaine, jouer pour éveiller les consciences : ces gestes ne sont que le commencement du raisonnement absurde. Caligula est bel et bien un redoutable comédien, et, comme tel, il maîtrise l'art de feindre, de faire « comme si ». Cependant, il se trouve incapable de feindre la plus importante des attitudes, c'est-à-dire de faire « comme si » les hommes et le monde

⁷ ARNOLD, James, *La poétique du premier Caligula*, Paris, Gallimard, 1984, p.160.

⁸ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.184.

pouvaient changer, tout en acceptant qu'il n'ait pas le pouvoir de transfigurer le monde. Caligula devient acteur par conviction qu'il n'existe aucune valeur, et qu'ainsi tous les rôles se valent. Ironiquement, cette conviction l'empêche d'incarner le plus essentiel de tous les personnages, celui du véritable artiste qui, conscient de ses limites, ne désespère pas de la beauté du monde et de la valeur de son art.

Attardons-nous maintenant à la dernière scène dans laquelle a enfin lieu la confrontation entre Cherea et Caligula. Alors que Caligula a déjà repoussé par deux fois la discussion avec le sénateur, cette fois, c'est lui-même qui l'envoie quérir. Cette scène nous renseigne sur la proximité entre les deux personnages. Caligula sait que Cherea l'a depuis longtemps percé à jour et qu'il comprend sa logique : « J'ai besoin de parler à quelqu'un d'intelligent » (III, 6), lui dit-il. Cherea possède en effet la même lucidité que Caligula et il avoue qu'une partie de lui-même se reconnaît dans l'empereur. Enfin, tout comme Caligula, Cherea méprise les lâches. Leur opposition n'est donc pas due à un problème de compréhension, mais à un désaccord profond sur lequel leur dialogue permet de faire la lumière. Si les deux personnages sont lucides quant à la condition humaine, un abîme les sépare en ce qui concerne l'attitude qu'ils adoptent face à ce constat. Toute la simplicité de la pensée de Cherea est résumée dans ce court extrait :

« Caligula

- La sécurité et la logique ne vont pas ensemble.

Cherea

- Il est vrai. Cela n'est pas logique, mais cela est sain.

Caligula

- Continue.

Cherea

- Je n'ai rien de plus à dire. »

Tout est dit, en effet. Pour Cherea, la vie humaine prime sur la raison et, si la logique conduit à la mort, alors il ne faut pas suivre la logique jusqu'au bout. Caligula reconnaît qu'il n'y a rien d'extraordinaire dans la pensée de Cherea, mais ce dernier l'intrigue cependant : « Tu es intelligent, et l'intelligence se paie cher ou se nie. Moi, je paie. Mais toi, pourquoi ne pas la nier et ne pas vouloir payer? ». Ce qui étonne Caligula, ce n'est pas le contenu du discours de Cherea, mais le fait qu'il soit prononcé par un homme lucide tel que lui-même. Pour Caligula, seules deux options s'offrent à notre condition : s'aveugler volontairement (nier l'intelligence) ou alors payer de notre bonheur la lucidité acquise. Cherea, quant à lui, refuse d'abandonner le bonheur pour la lucidité ou l'inverse, il désire concilier les deux, ce qui le rapproche de la figure de « Sisyphe heureux ». Vivre dans la vérité tout en maintenant un féroce appétit de bonheur, voilà ce à quoi invite *Le Mythe de Sisyphe*, et voilà le point de vue que Cherea oppose à la logique de Caligula.

Quelles croyances, quels raisonnements motivent les agissements de Cherea? « Je crois qu'il y a des actions qui sont plus belles que d'autres », répond-il à cette question, ce à quoi Caligula réplique : « Je crois que toutes sont équivalentes ». Ce n'est pas un hasard si la croyance ultime de Cherea réside en un jugement esthétique. Nous avons évoqué plus haut le fait que le troisième acte a été ajouté par Camus alors qu'il achevait *Le Mythe de Sisyphe*. Or, la réplique de Cherea fait écho à une lettre que Camus a écrite à Pierre Bonnel en 1943, dans laquelle sont évoquées les contradictions inévitables de la pensée absurde, dont la plus importante est celle-ci :

« L'effort de la pensée absurde (et gratuite), c'est l'expulsion de tous les jugements de valeur au profit des jugements de fait. Or, **nous savons, vous et**

moi, qu'il y a des jugements de valeur inévitables. Même par-delà le bien et le mal, il y a des actes qui paraissent bons ou mauvais **et surtout il y a des spectacles qui nous paraissent beaux ou laids [...]**⁹».

À la lumière de cette citation, on peut conclure qu'aucun des deux personnages n'a tort dans son affirmation : toutes les actions sont équivalentes *et* certaines sont plus belles que d'autres. Cet apparent paradoxe ne fait que consacrer la différence entre théorie et pratique. Malgré ce qu'il prétend, Caligula porte des jugements de valeur : il déteste la lâcheté, par exemple (III, 4). L'absence de jugement n'est possible que dans la mort. L'intuition esthétique de Cherea est ce qui sépare, en fin de compte, le révolté et le tyran, l'artiste et le nihiliste, et qui fait du sénateur un véritable exemple d'« homme révolté » : « La beauté, sans doute, ne fait pas les révolutions. Mais un jour vient où les révolutions ont besoin d'elle. Sa règle qui conteste le réel en même temps qu'elle lui donne son unité est aussi celle de la révolte ¹⁰». En tournant le dos à la beauté, en refusant de « mieux aimer ce qui peut l'être encore » (I, 11), Caligula a assuré la stérilité de son entreprise.

Caligula réagit étrangement lorsque Cherea lui explique la nécessité de le tuer. Loin de s'offusquer, Caligula répond que cela est « Très juste ». « Juste » peut ici être compris comme « en accord avec la justice » ou comme « vrai ». Dans le premier cas, la réponse de Caligula est cohérente avec sa vision de la justice : tout le monde est coupable et condamné à mort, lui-même ne faisant pas exception. Dans le deuxième cas, Caligula confirme sa volonté de mourir. En ce qui a trait à ce désir de

⁹ CAMUS, Albert, « Lettre à Pierre Bonnel », *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1423 (Je souligne).

¹⁰ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.679.

mort, il est possible de voir en *Caligula* une expérience de pensée sur le suicide, thème central du *Mythe de Sisyphe* :

« On peut poser en principe que pour un homme qui ne triche pas, ce qu'il croit vrai doit régler son action. La croyance dans l'absurdité de l'existence doit donc commander sa conduite. C'est une curiosité légitime de se demander, clairement et sans faux pathétique, si une conclusion de cet ordre exige que l'on quitte au plus vite une condition incompréhensible ¹¹».

Caligula constitue le laboratoire parfait pour examiner cette question, puisque, comme le dit lui-même l'empereur, il est le seul qui puisse mettre « en accord sa pensée et ses actes » (IV, 12) grâce à son pouvoir absolu. Au contraire de « l'homme absurde », Caligula en vient à la conclusion que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue si son sens nous échappe. Cette conclusion découle d'un parti pris contre le monde qui vient fausser le raisonnement absurde. Caligula n'accorde plus de valeur au monde du moment qu'il prend conscience du caractère éphémère de toutes choses. Seul son désir d'unité demeure, intransigeant, plus important que sa propre vie.

À la fin de la scène, Caligula brûle une tablette de cire sur laquelle sont inscrits les noms de ceux qui conspirent contre lui. La destruction de la preuve constitue la marque suprême du nihilisme de Caligula : même le libre-arbitre de Cherea se trouve court-circuité par un empereur qui nie ainsi la réalité. Une didascalie nous indique d'ailleurs que « *Cherea regarde Caligula avec stupeur* ». Cherea, qui vient d'affronter avec calme la logique démente de l'empereur, perd soudain sa contenance pour la première fois de la pièce. Le sénateur ne peut contenir une certaine peur puisque, avec la tablette, c'est son nom et son identité qui disparaissent. Il suffit d'un spectacle à Caligula pour que le chef du complot ne soit

¹¹ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985, p.21.

plus un conspirateur. Cherea désirait se « tenir bien en main », et voilà qu'il a perdu le pouvoir de se définir par ses actions. Caligula utilise ce spectacle pour triompher des arguments de Cherea : tout est forcément équivalent puisque tout, même l'identité des gens, finit par se volatiliser. L'arme qu'emprunte l'empereur n'est pas anodine : il attaque Cherea là où il est le plus vulnérable en mettant en scène la destruction de l'écrit et en l'obligeant à contempler le destin de toute œuvre d'art. Cherea, effrayé, pourra constater l'impact de la pensée de Caligula sur l'art dès la scène suivante.

Au début du dernier acte, Cherea est toujours sur la scène et perd à nouveau son sang-froid, cette fois à cause de l'attitude de Scipion. Ce dernier a choisi de ne plus faire partie du complot depuis qu'il a compris et adopté la pensée nihiliste de Caligula : « quelque chose en moi lui ressemble pourtant. La même flamme nous brûle le cœur ». (IV, 1). Cette conversion du jeune poète est plus effrayante que tous les meurtres de Caligula, puisque « quand l'idée d'innocence disparaît chez l'innocent lui-même, la valeur de puissance règne définitivement sur un monde désespéré ¹² ». Contrairement à Cherea, Scipion décide de ne pas combattre la partie nihiliste de sa personnalité et découvre à son tour ce qu'est le désespoir. Les trois personnages qui ont un rapport avec la littérature partagent donc une passion dévorante. Cette passion, si elle est nécessaire à la création, détruit l'artiste si elle vient à le dominer car elle le désespère du monde et donc de l'art.

¹² CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.589.

La proximité entre la pensée de l'empereur et celle de Scipion va se concrétiser lors du concours de poésie. La critique a tenté de comprendre pourquoi Caligula interrompt les poètes au cours de cet événement, sans toutefois s'appuyer sur le sens des poèmes pour y arriver. Caligula ne prend qu'une chose au sérieux, la mort : ce n'est pas un sujet sur lequel on peut dire n'importe quoi. Les deux premiers poètes situent la mort dans des endroits obscurs : « Mort, quand par-delà les rives noires... » ; « Les Trois Parques en leur antre... » (IV, 12). Caligula met un terme à leurs déclamations car la mort, pour lui, n'est pas ailleurs : tous ses efforts ont pour but de la rendre la plus présente possible. Le troisième poète se fait interrompre pour une raison similaire : il appelle la mort, alors qu'elle est bien là. Le prochain concurrent est disqualifié avant même d'avoir parlé. Il a pris une « *pose déclamatoire* » qui ne peut qu'irriter l'empereur : la mort le désespère, il n'est pas avisé d'en parler avec un air emphatique ! Un autre participant, qui tente d'évoquer un souvenir d'enfance, se fait non seulement couper net mais également insulter par Caligula : « Non ! mais quel rapport l'enfance d'un imbécile peut-elle avoir avec le sujet ? » Cette réaction n'est pas étonnante, puisque la prise de conscience de la mort a brusquement projeté l'empereur hors de l'innocence de l'enfance. Enfin, en ce qui concerne les deux derniers poètes, ils commettent la même erreur que les trois premiers : l'un présente la mort comme une entité qui « chemine » alors qu'elle est omniprésente pour l'empereur, l'autre la qualifie d'« absconse et diffuse », comme si l'action de Caius ne l'avait pas rendue suffisamment claire. Bref, chacun des poètes est humilié parce que sa vision de la mort ne concorde pas avec celle de Caligula.

Celui-ci les qualifie de « faux poètes », puisqu'ils ne savent pas parler de la seule chose qui importe.

Analysons à présent le poème de Scipion, qui n'est pas interrompu par un coup de sifflet mais par une demande polie de l'empereur :

« Chasse au bonheur qui fait les êtres purs,
Ciel où le soleil ruisselle,
Fêtes uniques et sauvages, mon délire sans espoir!... »

Ce court poème confirme que Scipion a bien assimilé les leçons de Caligula. Son lexique (chasse, purs, sauvages) témoigne d'un désir primitif, essentiel. Scipion réussit à émouvoir Caligula parce que son poème ne décrit pas abstraitement la mort mais traite plutôt des conséquences de celle-ci sur le bonheur. La certitude de la mort transforme tous les instants de joie en des « fêtes uniques » et la « chasse au bonheur » devient alors, pour Scipion, « sans espoir ». Dans la version de 1941, on retrouvait un vers supplémentaire au début du poème de Scipion: « Seins libres des femmes et douceur de la terre ¹³ ». Ce premier vers permet d'établir un lien entre le poème de Scipion et la réplique de Caligula au patricien Cassius, conduit à la mort pour avoir hypocritement offert sa vie en échange de celle de Caligula : « Bientôt, les routes seront couvertes de mimosas. Les femmes auront des robes d'étoffe légère¹⁴. Un grand ciel frais et battant, Cassius! Les sourires de la vie! » (IV, 9). Caligula et Scipion parlent le même langage : afin de traiter de la mort, ils évoquent la beauté du ciel et des femmes, la beauté de la vie fauchée sans raison. Confronté à

¹³ ARNOLD, James, *La poétique du premier Caligula*, Paris, Gallimard, 1984, p.110.

¹⁴ Le premier manuscrit de la pièce ajoutait ici : « et on verra leurs seins », image qui rapproche encore plus cette réplique du vers de Scipion (CAMUS, Albert, *Caligula*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1773.)

l'idée que le bonheur ne soit pas de ce monde, le jeune poète en arrive à la même conclusion que Caligula : le « ciel où le soleil ruisselle » rappelle le désir de « mêler le ciel à la mer » (I, 11). Autrement dit, si la vie est incompatible avec le bonheur, il faut changer la vie, la transformer radicalement. Cependant, Scipion n'est pas empereur, son choix est plus limité que celui de Caligula : désillusionné, il optera pour l'exil.

L'humiliation des poètes constitue le dernier geste d'éclat de l'empereur avant la fin de son règne, qu'il annonce lui-même : « Les poètes sont contre moi, je puis dire que c'est la fin » (IV, 12). Soit Caligula insinue par là que les poètes sont plus déterminés que les autres, soit il considère qu'ils sont peureux et impuissants et que leur hostilité ne peut qu'être le signe d'un ras-le-bol général. D'après l'attitude de Caligula pendant le concours de poésie, la deuxième option est beaucoup plus probable. Cette réplique peut également être interprétée comme un avertissement sur l'importance capitale de l'art pour la révolution : « Chaque fois que, dans un homme, elle [la révolution] tue l'artiste qu'il aurait pu être, la révolution s'étend un peu plus. Si, enfin, les conquérants pliaient le monde à leur loi, ils ne prouveraient pas que la quantité est reine, mais que ce monde est enfer¹⁵ ». La victoire sans la beauté est une triste défaite, comme le constatera Caligula : « qu'il est amer d'avoir raison et de devoir aller jusqu'à la consommation » (IV, 14).

À l'avant-dernière scène, Caligula dévoile ce qui, selon nous, constitue la dichotomie fondamentale de la pensée de Camus : « Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur, auprès de quoi celui du créateur paraît une

¹⁵ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.678-679.

singerie. » (IV, 13). Ne pas croire suffisamment en la création et choisir la destruction par dépit, voilà l'origine de « la plus humaine et de la plus tragique des erreurs ¹⁶ ». Caligula n'est pas un révolté car « sa logique profonde [à la révolte] n'est pas celle de la destruction; elle est celle de la création ¹⁷ ». Il reviendra à Cherea, le seul véritable créateur de la pièce, d'assurer l'honneur de la révolte des hommes en attaquant l'empereur de face.

3.1.2 Lecture génétique

Caligula a connu de nombreuses modifications au cours des années. La critique distingue habituellement deux versions principales, l'une de 1941, l'autre de 1944. De nombreux petits changements surviendront ensuite jusqu'en 1958, mais ils n'affecteront pas le ton et le propos général de la pièce. Le rôle de la mort de Drusilla change radicalement d'une version à l'autre : alors qu'en 1941, un long monologue lui est consacré à la fin du premier acte, dans celle de 1944, il est dit cinq fois (deux par Hélicon, trois par Caligula) que cette mort n'est pas la cause directe du changement de l'empereur. Pour expliquer ce changement entre les deux versions, Raymond Gay-Crosier affirme que « Camus a tenu à atténuer, dans celle de 1958, par un style plus abstrait le dilemme métaphysique et personnel du *Caligula* de 1941 ¹⁸ ». James Arnold, quant à lui, indique que « la motivation première de la tragédie de *Caligula* se trouve remplacée par une folie dont on ne discerne plus très

¹⁶ CAMUS, Albert, *Caligula*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1730.

¹⁷ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.688.

¹⁸ GAY-CROSIER, Raymond, « *Caligula* ou le paradoxe du comédien absurde » dans *Albert Camus et le théâtre : actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, Paris, éd. J. Lévi-Valensi, Imec, 1992, p.25.

bien la motivation ¹⁹». Pourtant, cette motivation s'est au contraire précisée en accentuant son aspect métaphysique : au lieu de la mort d'une femme en particulier, l'obsession qui pousse l'empereur à agir est désormais la mort en général. Sophie Bastien résume la situation en parlant d'un passage « du psychologique au philosophique ²⁰».

Analysons maintenant les changements de répliques entre les deux versions qui ont eu le plus d'impact sur la façon dont la littérature est représentée dans la pièce. Nous avons vu plus haut la grande différence entre Cherea et un patricien lorsqu'il était question du meurtre de Caligula. Voyons ce qu'il en est dans la version de 1941 :

« Troisième sénateur
- Ma foi, j'ai écrit dans le temps un traité du coup d'État.
Cherea
- Voilà la première chose intelligente que tu aies dite depuis ce matin. Oui, j'ai besoin d'un empereur paisible. D'abord, j'ai un roman à finir. ²¹»

Deux grandes différences sont remarquables : l'enthousiasme de Cherea qui rechigne au meurtre dans l'autre version, et le fait qu'il soit précisé que Cherea est romancier, alors que plus tard le spectateur saura seulement qu'il aime les livres. L'allusion à la littérature était plus directe dans la première version et les principes moraux de Cherea étaient tout autres. Camus aurait-il voulu voiler le fait que Cherea est un écrivain pour éviter le contresens d'un artiste meurtrier? On peut également voir dans ce changement l'illustration de la position de Camus sur « l'écrivain

¹⁹ ARNOLD, James, *La poétique du premier Caligula*, Paris, Gallimard, 1984, p.166.

²⁰ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.16.

²¹ CAMUS, Albert, *Caligula*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1773.

embarqué » : l'artiste ne peut plus être laissé à ses livres, « il doit s'y résigner²²».

Le premier Cherea apparaît comme un artiste bourgeois et égoïste :

« Moi (il faut bien que je parle de moi), je suis avec vous – avec la société. Non par goût. Mais parce que je n'ai pas le pouvoir et que vos hypocrisies et vos lâchetés me protègent plus sûrement que les lois les plus équitables. Tuer Caligula, c'est établir ma sécurité. Caligula vivant, je suis tout entier livré à l'arbitraire et à l'absurde, c'est-à-dire à la poésie.²³»

Le désir de sécurité de Cherea prenait alors une allure beaucoup moins noble que dans les versions postérieures : il ne prend pas part au complot pour lutter contre l'idéologie nihiliste de l'empereur mais plutôt pour pouvoir retourner à sa vie paisible. Aussi le terme de « poésie » est très équivoque dans cette version. Pour Cherea, il symbolise le chaos : « Par Caligula, et pour la première fois dans l'histoire, la pensée [*la poésie*] rejoint l'action. [...] Vous appelez cela un anarchiste. Et lui croit être un artiste. Mais dans le fond, c'est la même chose²⁴». Pour le Cherea de 1941, l'art est avant tout l'expression débridée d'une passion. Cette vision va se transformer et l'art deviendra pour lui le moyen de « plaider pour ce monde », de s'opposer à la passion lorsqu'elle risque de tout anéantir. L'évolution du personnage de Cherea permet donc de présenter une image plus solidaire de l'artiste.

La version de 1941 nous fait entrevoir un Caligula ancien critique d'art : « Il me parlait de mon œuvre. Il m'encourageait. Il me disait que la vie n'est pas facile, mais qu'il y avait l'art, la religion et l'amour qu'on nous porte²⁵», dit Scipion à propos de son amour pour Caligula. Cette image de l'empereur jouant au critique est

²² CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1079.

²³ CAMUS, Albert, *Caligula*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1764.

²⁴ Les mots entre crochets proviennent de la version de 1939 (Ibid. 1764.)

²⁵ Ibid. p.1755.

une prolepse de la fin du deuxième acte, où il parlera effectivement à Scipion de sa poésie, mais d'une tout autre façon.

La rencontre initiale entre Cherea et Caligula se déroule différemment dans la première version. Caligula va au devant de la conversation et, au lieu de refuser de parler avec Cherea, il semble heureux de s'entretenir avec lui : « Tiens, voilà un intellectuel [*voilà notre littéraire*] C'est curieux, ce besoin que j'ai, tout d'un coup, de parler avec un intellectuel [*littérateur*]²⁶». Caligula assouvit son désir de parler par une longue tirade sur la liberté. Cependant, il ne dit rien sur les littérateurs, avec qui il voulait pourtant s'entretenir. Ce n'est qu'en 1944 que l'empereur accuse la littérature d'être mensongère, et il faut attendre 1947 pour voir apparaître le reste de l'accusation : « Ils [les littérateurs] parlent pour ne pas s'écouter. S'ils s'écoutaient, ils sauraient qu'ils ne sont rien et ne pourraient plus parler. Allez, rompez, j'ai horreur des faux témoins » (I, 10). Le jugement de l'empereur envers les écrivains se durcit donc au fil des versions. L'opposition entre l'art et le nihilisme apparaît à mesure que le personnage de Cherea gagne en profondeur.

Le dialogue entre Caligula et Caesonia à la fin du premier acte était presque complètement différent dans la version de 1941. L'extrait suivant consolide le lien que nous avons établi entre l'art et l'impuissance pour Caligula :

« Je ne suis pas un idéaliste, moi. Je ne suis pas un poète. Je ne peux pas me contenter de souvenirs. Je ne saurai pas. C'est un vice que je ne connais pas. Je ne me suis jamais masturbé, c'est la même chose. À douze ans, j'ai connu l'amour. Je n'ai pas eu le temps de me faire des imaginations. Ce qu'il me faut, c'est un corps, une femme avec des bras et des odeurs d'amour. Le reste c'est pour les fonctionnaires, les comédiens et les impuissants. Et pourtant, voici le plus douloureux : de ce soir-là, c'est tout ce

²⁶ Id. p.1758.

qui me reste : le souvenir et sa pourriture. Faut-il donc être un fonctionnaire? ²⁷»

Pour Caligula, le poète vit donc dans un état de manque perpétuel et son art équivaut à de la masturbation : son imagination supplée à une présence réelle pour combler une pulsion. Caligula déteste la création parce qu'elle représente un effort pour remplacer ce qui est perdu, alors qu'il refuse profondément cette perte. Il aimait l'art avant la prise de conscience de la mort, quand il n'avait pas encore vécu la perte. Maintenant il comprend et déteste la création. L'extrait précédent n'est pas le seul qui mette en évidence la relation entre l'art et l'impuissance dans la version de 1941. Cherea laisse supposer qu'il est en accord avec l'empereur sur ce point : « Si j'avais la puissance de Caligula, j'agis comme lui puisque j'ai sa passion ²⁸ ». Est-ce à dire qu'il est écrivain par défaut? Caligula n'aurait alors affaire qu'à des créateurs qui s'avouent d'emblée impuissants. Cette réplique ne pouvait que disparaître avec la transformation du personnage de Cherea, qui deviendra le seul protagoniste à défendre la valeur de la création.

Enfin, le dernier changement qui nous intéresse concerne l'action de Scipion. Le jeune poète non seulement prend part à l'assassinat dans la première version, mais il frappe au même moment que Cherea, avant tous les autres conjurés. Nous sommes ainsi confrontés non pas à deux, mais à trois artistes meurtriers. Comme Cherea, Scipion agit ici dans son propre intérêt : la vengeance de son père constitue le principal motif de son acte. Bien qu'il ait lui aussi découvert les « vraies leçons de la mort », cela n'a rien changé à son désir de vengeance. Bref, le lien entre l'art et la révolte était absent de la première version de la pièce, puisqu'elle ne présentait pas

²⁷ Id. p.1759.

²⁸ Id. p.1763.

de personnages qui puissent à juste titre être qualifiés de « révoltés » ou même « d'artistes » au sens camusien du terme.

L'hypothèse généralement avancée par la critique pour expliquer les divers changements d'une version à l'autre est que Camus aurait voulu donner à sa pièce une couleur politique suite à la deuxième guerre mondiale. James Arnold résume ainsi cette position :

« Dorénavant, la décision morale de penser et d'écrire *contre* l'occupant, conçus en termes symboliques et romanesques, devait entraîner la refonte systématique de tous les rapports dramatiques, des personnages comme des situations, qui avaient jusque-là structuré la réaction du lecteur ou du spectateur éventuel. »

Or, comme le remarque Avi Sagi, cette interprétation n'est valable que si l'on sous-entend que la première version de la pièce présentait sous un jour favorable l'attitude de l'empereur. Le fait que l'entreprise de Caligula échoue et qu'il meure dans la solitude réfute cette affirmation. Si la guerre a joué un rôle dans la transformation de la pièce, elle ne peut en être le seul facteur.

Nous avons remarqué que plusieurs des modifications apportées à la pièce altéraient la façon dont la littérature y est présentée. Dans la première version, les trois écrivains sont des meurtriers et aucun ne se distingue nettement des autres par sa vision de la littérature. La version de 1944 voit apparaître un Cherea radicalement différent, qui n'envie plus le pouvoir de l'empereur et défend la valeur de la création artistique. Ce n'est plus un conjuré que Caligula affronte mais un artiste. De plus, une distinction naît entre Cherea et Scipion, ce qui permet de comparer deux réactions différentes face à l'empereur qui incarne la passion dévorante qu'ils partagent tous deux. Nous pouvons donc raisonnablement conclure que la

transformation de la pièce est due en bonne partie au désir d'y inclure une vision plus positive de l'écrivain à travers le personnage de Cherea, ainsi qu'une réflexion enrichie sur le rôle de la littérature. Cette conclusion n'exclut pas celle de l'influence de la guerre sur la pièce, elle confirme plutôt l'importance du créateur pour Camus dans la lutte contre les idéologies destructrices.

3.2 Création et meurtre dans *Caligula*.

Dans une discussion avec les patriciens, Cherea affirme que Caligula « force à penser » (IV, 4). Parmi les questions existentielles que la conduite de l'empereur suscite, la plus cruciale est sans doute celle de la légitimité du meurtre, puisqu'elle détermine le statut moral des personnages. Dans *l'Homme révolté*, Camus défend l'idée que le meurtre est incompatible avec la création, qui affirme la valeur de la vie humaine. Qu'en est-il dans *Caligula*, et en quoi la position des personnages par rapport au meurtre affecte-t-elle leur statut de créateur?

a) Caligula : le meurtrier nihiliste.

L'empereur devient un tyran sanguinaire à la suite du constat insupportable dont il fait part à Hélicon au premier acte, alors qu'il a déjà abandonné la création artistique. La rage de tuer de Caligula débute dans le désespoir, « dans l'aveuglement d'une indignation qui n'aperçoit même plus ses raisons, et finit par juger qu'il est indifférent de tuer ce qui, déjà, est voué à la mort ²⁹ ». Nous retrouvons un exemple de ce jugement après le meurtre de Mereia, que Caligula tue de ses

²⁹ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.686.

main à la suite d'un malentendu : « Cela ne fait rien. Cela revient au même. Un peu plus tôt, un peu plus tard... » (II, 10). Cependant, l'empereur donne vite à sa passion l'apparence de la logique, et transforme en système ce qui n'était au départ qu'un cri de rage. Camus indique, dans l'introduction à *l'Homme révolté*, que « dès l'instant où le crime se raisonne, il prolifère comme la raison elle-même, il prend toutes les figures du syllogisme ³⁰ ». Plusieurs années avant la formulation de cette pensée, Camus avait déjà, à travers le personnage de Caligula, composé le syllogisme ultime prononçant la sentence finale sur la réalité. En ce qui concerne l'empereur, la question de la légitimité du meurtre ne se pose pas, puisque selon lui il n'existe aucune valeur sur laquelle une telle légitimité pourrait s'établir. Son problème n'en est pas un de morale mais d'efficacité : il veut tuer le plus possible pour illustrer sa vision du monde. Or, celui qui veut nier toute valeur par le meurtre se heurte inévitablement au désir de vivre de ses victimes, ce qui contredit le fondement même de son action : « On peut asservir un homme vivant et le réduire à l'état historique de chose. Mais s'il meurt en refusant, il réaffirme une nature humaine qui rejette l'ordre des choses ³¹ ». La négation totale ne pourra s'accomplir qu'une fois que tous seront morts. Caligula devient donc bourreau de lui-même, car chaque meurtre lui rappelle la nostalgie d'être et le désir de bonheur qui sont à l'origine de son entreprise.

Le personnage de Caligula permet de mieux comprendre pourquoi l'homme s'engage sur le chemin de la mort du moment qu'il se détourne de la création. Dans *l'Homme révolté*, Camus insiste sur l'erreur des révolutionnaires qui croient pouvoir

³⁰ Id. p.413.

³¹ Id. p.641.

atteindre un royaume de justice par la conquête de la totalité du monde. L'empereur romain n'a pas besoin de s'embarrasser de rêves de gloire puisqu'il se trouve déjà au sommet du monde. Il connaît la seule alternative qui lui est offerte : renoncer à une victoire définitive sur la mort et consentir aux pouvoirs limités mais réels de la création artistique, ou bien s'épuiser dans une quête stérile jusqu'au silence final. L'erreur de Caligula est de ne pas pouvoir se contenter de la création à l'échelle humaine : il ne veut pas être « un » artiste, puisqu'il juge que l'art est impuissant, mais il désire être « le » grand artiste qui referait la création. Voilà peut-être l'explication de cette étrange réplique de Cherea : « Un empereur artiste, cela n'est pas convenable » (I, 2). Pourquoi en effet le sénateur écrivain ne voudrait-il pas d'un empereur qui lui ressemble? Peut-être parce qu'il est au-delà des forces d'un homme qui possède un pouvoir quasi absolu de maintenir la tension, nécessaire à l'art, entre lucidité et volonté d'unité. Le risque de vouloir dépasser le pouvoir relatif des mots pour transfigurer le réel est alors énorme. L'écrivain camusien est à la fois l'être le plus fier, puisqu'il crée des mondes et tend par son art à une unité inatteignable dans la réalité, et le plus humble, conscient du caractère éphémère, fragile et ultimement inutile de son œuvre. Incapable de modestie, Caligula ne pouvait accepter la contradiction de cette double posture qui constitue le défi de la création.

b) Scipion : La victoire du silence.

La capacité de compréhension de Scipion semble croître d'une version à l'autre de la pièce, puisque le jeune poète, qui accomplissait au départ une vengeance personnelle, décidera de ne plus faire partie du complot dans la deuxième

version. On serait alors tenté de voir en lui un véritable artiste, souffrant de trop respecter la vie, fût-elle celle d'un tueur. Par exemple, Jeannette Laillou-Savona estime que « l'opposition de Scipion est différente de celle de Cherea, car elle ne s'accompagne d'aucun sens de supériorité vis-à-vis des autres et qu'elle montre, en conséquence, une forte répulsion pour le meurtre³² ». Or, non seulement Cherea désapprouve les conduites meurtrières, mais sa désapprobation est également beaucoup plus honorable que celle de Scipion. Si Scipion ne désire plus tuer l'empereur, c'est qu'il adhère désormais au point de vue nihiliste de Caligula. Avant le départ de Scipion, les deux personnages partagent les mêmes idées sur l'art et la vie, alors que Cherea, s'il comprend l'empereur, refusera jusqu'au bout d'adopter son raisonnement. Ce n'est pas par excès de respect pour la vie humaine que Scipion ne tue pas Caligula, mais bien parce qu'il juge désormais que toute résistance est inutile, conséquence du fait qu'il ne croit plus en la valeur que la création tente de maintenir dans un monde hostile. Il est faux de considérer qu'il y a toujours une opposition entre le poète et l'empereur au quatrième acte : Caligula l'a vaincu du moment où Scipion a accepté son point de vue. Sa victoire équivaut à un meurtre symbolique : il a tué l'artiste en Scipion. Ce dernier, qui nous rappelle dans la pièce la sensibilité nécessaire au créateur, enseigne surtout de quelle manière un artiste peut perdre cette sensibilité et quelles conséquences cela entraîne. La mesure est nécessaire en toutes choses, y compris dans la compréhension. Celui qui veut tout comprendre finira, au bout du compte, par tout excuser. Scipion aurait-il pu continuer à créer tout en demeurant innocent, ne pas désespérer de la création en

³² LAILLOU-SAVONA, Jeannette, « La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula* », dans *Albert Camus 7 : le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p.86.

assistant cependant à la destruction quotidienne de la beauté? L'idée est difficile à concevoir, quoique l'alternative nous entraîne vers le cas difficile de Cherea, que nous analyserons à présent.

c) Cherea : le paradoxe de l'artiste meurtrier.

Le personnage de Cherea témoigne de l'ancienneté de la préoccupation de Camus pour la question de la légitimité du meurtre. Le sénateur est confronté à la situation limite dans laquelle le révolté doit tuer, trahissant la valeur qui guide son action, ou mourir. Dans un monde en crise, cette déchirante alternative doit forcément se manifester, puisque, comme le rappelle Paul Ginestier, la révolte est « le refus total de toute transaction, même provisoire, avec les fléaux ³³ ». Dans la pièce, c'est Scipion qui invite Cherea à transiger, à la deuxième scène du quatrième acte, et le « non » catégorique du sénateur l'entraîne irrémédiablement vers un acte qu'il sait injustifiable. Lors de son dialogue avec Caligula au troisième acte, Cherea ne dit pas que le meurtre de l'empereur est juste, mais bien qu'il est « naturel » et nécessaire. Dans le cas exceptionnel où un homme représente une grande menace non seulement pour la vie d'autres hommes mais pour la possibilité du bonheur, il faut s'en remettre à la violence comme à une « exception désespérée ³⁴ ». Par sa manière d'attaquer l'empereur, Cherea s'apparente aux controversés « meurtriers délicats », les terroristes russes du début du XXe siècle décrits par Camus dans *L'Homme révolté*. Comme Kaliayev, révolté dont Camus fera le héros de sa pièce *Les Justes*, Cherea se bat avec et pour les autres. De plus, son attitude face à

³³ GINESTIER, Paul, *Pour connaître la pensée de Camus*, Paris, Bordas, 1979, p.187.

³⁴ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.685.

Caligula qui a découvert le complot - « J'attends maintenant ta sentence » (III, 6) - et surtout la didascalie finale - « *Le vieux patricien le frappe dans le dos, Cherea en pleine figure* » (IV, 14) - ne laissent aucun doute quant à son acceptation totale de la responsabilité et des risques du meurtre. Colin Davis a remarqué la ressemblance entre les deux personnages et la situation intenable dans laquelle ils se trouvent : « Indeed Cherea, like Kaliayev, can only put an end to murder by committing it himself. His reasons may be different from Caligula's, at least in as far as he can articulate them honestly, but the result is the same ³⁵ ». Davis en vient à la conclusion, difficilement contestable, que les écrits de Camus confrontent le lecteur à une contradiction insoluble face au meurtre. Cependant, les personnages de Cherea et de Kaliayev nous fournissent sur cette question une piste de réflexion de par leur lien avec la littérature. Kaliayev n'est pas un écrivain comme Cherea, mais il se fait surnommer « le poète », il récite des vers et son action, comme celle du sénateur, est motivée par un féroce désir de bonheur : « Il faut être gai, il faut être fier. La beauté existe, la joie existe ³⁶ ».

Notre analyse de *Caligula* nous a permis d'établir que la foi en la vie et la foi en la création littéraire étaient inséparables pour Camus. Dans ce contexte, un écrivain meurtrier constitue un étrange paradoxe. Comment expliquer ce rapprochement de deux meurtriers par le biais de la littérature ? Selon nous, si le meurtre est inévitable, il doit être accompli par quelqu'un qui croit fortement en la beauté du monde et en la valeur de la vie humaine. Sans cela, il serait complètement

³⁵ COLIN, Davis, "Violence and ethics in Camus", dans *The Cambridge companion to Camus*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007, p.115.

³⁶ CAMUS, Albert, *Les Justes*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.316.

dénué de sens : non seulement Caligula serait « encore vivant » après le meurtre, mais il ne disparaîtrait pas un seul instant ! Bizarrement, il apparaît alors que les meilleurs tueurs dans ce genre de situation sont les artistes, eux qui « ne peuvent réellement tuer³⁷ ». En effet, le véritable artiste connaît la portée limitée de son œuvre, il ne risque donc pas de commettre la même erreur que Caligula. Le créateur tel que le conçoit Camus et tel que l'incarne le personnage de Cherea ne saurait se faire dictateur. Bien que le même désir d'absolu tire les deux opposants, le désir de bonheur de Cherea l'emporte sur les arguments de l'empereur. Sophie Bastien considère que Camus se permet d'illustrer dans *Caligula* des situations qu'il n'oserait pas décrire dans ses essais, entre autres en ce qui concerne la logique suicidaire de l'empereur : « Les voies qui ne respectent pas la vie humaine ne peuvent être examinés avec une attention qui risquerait de tourner en complaisance théorique³⁸ ». Cette opinion est selon nous parfaitement juste, non pas dans le cas de Caligula dont les actions sont cohérentes avec le raisonnement des essais, mais avec Cherea. La figure de l'écrivain meurtrier n'apporte pas de véritable solution au problème du meurtre, mais elle illustre le point limite où éthique et esthétique se rencontrent chez Camus. L'écrivain tente, par son œuvre, de donner une forme à sa condition et au réel. Ce faisant, son travail témoigne en faveur du monde et lui accorde une valeur. Cependant, lorsque la possibilité même de la création se voit remise en question, l'écrivain se doit, à contrecœur, de délaier sa plume pour se saisir du glaive.

³⁷ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.678.

³⁸ BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.212.

Conclusion

Notre analyse de *Caligula* révèle que la création littéraire y occupe une place prépondérante, ce qui nous permet d'avancer que cette pièce représente une clé indispensable pour comprendre la pensée de Camus. En effet, notre enquête sur le rôle de la création artistique dans *Le Mythe de Sisyphe* ainsi que dans *L'Homme révolté* nous amène à conclure que, pour Camus, l'activité de l'artiste se distingue de toutes les autres parce qu'elle constitue la meilleure illustration de la résistance acharnée de la conscience humaine devant une condition absurde. L'art permet de ne renoncer ni au monde ni à la lucidité afin de continuer de vivre et ainsi de se révolter contre une situation inacceptable tout en exprimant la beauté du monde. L'examen des trois personnages écrivains de *Caligula* nous a permis d'observer que cette conception de la littérature était bel et bien présente dans la pièce par l'entremise d'auteurs fictifs. De plus, il éclaire les aspects les plus complexes des essais théoriques, soit l'apparent paradoxe du bonheur de Sisyphe et le cas singulier de l'artiste meurtrier « par exception ».

La création de Camus a toujours été animée par un puissant goût pour le bonheur ainsi que par le désir de vivre dans la vérité : « Il a décidé d'être heureux au cœur même de l'absurde, heureux d'un bonheur toujours neuf, parce que remis en question et rongé d'inquiétude ¹ ». Si *Le Mythe de Sisyphe* laisse entrevoir l'idée selon laquelle la création littéraire constitue le moyen par excellence de concilier le bonheur et la lucidité, l'action de Cherea, le seul personnage qui n'abandonne pas la

¹ QUILLIOT, Roger, Textes complémentaires à *Entre Plotin et Saint Augustin*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1222-1223.

littérature et qui lutte contre un fléau pour que le bonheur soit possible, l'affirme avec beaucoup plus de vigueur.

La littérature permet de poursuivre le bonheur parce qu'elle est une affirmation de la valeur du monde et de la vie. En suivant l'évolution de la mentalité des personnages de *Caligula*, nous avons mis à jour une relation solide entre l'abandon de la production artistique et l'adoption d'un point de vue nihiliste. Ce lien caractérise la conception de la littérature de Camus : ne pas croire en la littérature, comme Caligula qui considère les écrivains comme des « faux témoins », équivaut à nier toute valeur et à se tourner inévitablement vers la mort. L'écrivain lutte contre le nihilisme et pour cette raison il doit éventuellement affronter, afin de pouvoir continuer à créer, ceux qui nient l'art. Cette lutte entre créateurs et destructeurs, que Camus présente comme inévitable dans *L'Homme révolté*², n'a selon nous jamais été aussi bien représentée dans l'œuvre de Camus qu'à travers la joute idéologique à laquelle se livrent Cherea et Caligula et par le meurtre de l'empereur qui s'ensuit. Ce meurtre suggère qu'il existe un point limite où l'artiste doit prendre la déchirante décision de renier momentanément la solidarité humaine.

L'analyse de *Caligula* révèle le potentiel de la création littéraire pour Camus. En effet, la pièce illustre l'idée selon laquelle l'écrivain est le type idéal de celui qui souhaite suivre la logique de l'absurde et rester fidèle à la révolte, parce que son action créatrice résout dans la réalité les problèmes que la philosophie ne peut que décrire. Par exemple, les valeurs que l'esprit découvre au fondement de la révolte ne trouvent d'explication que dans une intuition en partie esthétique : « Je crois qu'il y

² CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.678.

a des actions qui sont plus belles que d'autres », comme le formule Cherea. De plus, comme dit Camus dans *L'Homme révolté*, la création littéraire constitue un moyen privilégié de poursuivre notre besoin d'unité, puisque les livres possèdent un point final qui achève la destinée des personnages³. *Caligula* nous présente cette facette de la littérature d'une manière paradoxale, car l'empereur se caractérise justement par son refus d'utiliser la littérature pour étancher sa soif d'unité. Ce refus est selon nous la principale cause de son échec.

Rappelons les premiers vers du poème « Le Guignon », des *Fleurs du Mal*, qui établissaient déjà un lien entre la figure de Sisyphe et le travail de l'artiste :

« Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphe, il faudrait ton courage!
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court. ⁴»

Camus aurait sans doute agréé à cette description du travail de l'artiste. L'écrivain partage selon lui l'acharnement courageux de Sisyphe, et son activité créatrice est une perpétuelle lutte contre le temps, un continuel pied de nez à la condition humaine. Cherea et Caligula savent tous deux que « L'Art est long et le Temps est court » : ce qui les sépare, c'est la conclusion qu'ils tirent de ce constat. Comme Caligula le rappelle lui-même à la fin de la pièce, il est « encore vivant », il constitue en chacun de nous ce qui décourage et conduit vers le néant. Si Camus reste aujourd'hui encore une source d'inspiration pour tant de gens, c'est en grande partie parce qu'il n'a jamais consenti à ce que cette partie de lui-même le désespère du monde et de la création.

³ Id. p.666-667.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, « Le Guignon », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 2004, p.47.

Bibliographie

Corpus principal

CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1972.

CAMUS, Albert, *Caligula*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.3-108.

CAMUS, Albert, *L'Homme Révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.407-709.

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1985.

Corpus secondaire

CAMUS, Albert, *Actuelles I*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.245-406.

CAMUS, Albert, *Carnets III*, Paris, Gallimard, 1989.

CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1065-1096.

CAMUS, Albert, *L'Été*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.805-886.

CAMUS, Albert, *Les Justes*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.301-393.

CAMUS, Albert, *Lettres à un ami allemand*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.213-243.

CAMUS, Albert, « Lettre au sujet du « Parti pris » de Francis Ponge », Textes complémentaires à *L'Homme Révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1662-1668.

CAMUS, Albert, « Sur une philosophie de l'expression » de Brice Parain, Textes complémentaires à *L'Homme Révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.1671-1682.

Ouvrages critiques

ALTER, André, « De Caligula aux Justes : de l'absurde à la justice », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, numéro 12, jan-mars 1960, p.321-336.

- ARNOLD, James, *La poétique du premier Caligula*, Paris, Gallimard, 1984.
- AUDIN, Marie-Louise, « Le paradigme du Théâtre dans *Le Mythe de Sisyphe* », dans *Albert Camus et le théâtre : actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, Paris, Imec, éd. J. Lévi-Valensi, 1992, p.105-121.
- BARILIER, Étienne, *Albert Camus : philosophie et littérature*, Lausanne, Éditions L'Age d'homme, 1977.
- BASTIEN, Sophie, « Caligula / Cherea selon l'axe solitaire / solidaire », dans *Albert Camus solitaire et/ou solidaire, Actes du 5ème Colloque International de Poitiers sur Albert Camus en 2003*, Montpellier, éd. Lionel Dubois, 2005, p.172-181.
- BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- BASTIEN, Sophie, « Le théâtre camusien en regard de la modernité », dans *Albert Camus. 21, Avec un grand carnet critique/textes réunis et présentés par Raymond Gay-Crosier*, Caen, Minard, Lettres modernes, 2007, p.73-91.
- BAUER, George « *Caligula* : Portrait de l'artiste ou rien », dans *Albert Camus 7 : le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p.33-44.
- CLAYTON, Alan J., « Les deux visages du Cherea de Camus », dans *Romanische Forschungen*, numéro 80, 1968, p.303-317.
- COLIN, Davis, « Violence and ethics in Camus », dans *The Cambridge companion to Camus*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007, p.106-117.
- COMTE-SPONVILLE, André, « L'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* », dans *Albert Camus : de l'absurde à l'amour*, Tournai, Renaissance du livre, 2001, p.9-26.
- DESAULNIERS, Céline, *Réflexion et création chez Camus*, Montréal, Université de Montréal, 1983.
- GAY-CROSIER, Raymond, *Albert Camus : Paradigmes de l'ironie, révolte et négation affirmative*, Toronto, Éditions Paratexte, 2000.
- GAY-CROSIER, Raymond, *Bibliographie sélective et cumulative des travaux récents consacrés à Albert Camus*, [En ligne].
URL : <http://www.clas.ufl.edu/users/gaycros/Bibliog.htm>, dernière consultation le 12 août 2010.
- GAY-CROSIER, Raymond, « Caligula ou le paradoxe du comédien absurde » dans *Albert Camus et le théâtre : actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, Paris, éd. J. Lévi-Valensi, Imec, 1992, p.19-28.

GAY-CROSIER, Raymond, *Les envers d'un échec : étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Minard, 1967.

GOMEZ, Sylvie, *La polyphonie dans l'œuvre de Camus : de l'unité ontologique à la fracture discursive*, (thèse de doctorat – Université Michel de Montaigne – Bordeaux III), 2009, [En ligne].

URL : <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/98/33/PDF/080715-Camus-Gomez-finale.pdf>, dernière consultation le 12 août 2010.

GINESTIER, Paul, *Pour connaître la pensée de Camus*, Paris, Bordas, 1979.

GUÉRIN Jean-Yves, « Camus, Caligula et les poètes », dans *Europe*, n° 846, octobre 1999, p. 44-52.

HOÜEL, Florence, *Étude sur Caligula*, Paris, Ellipses, 2006.

IPPOLITO, Paolo, *Albert Camus : « Un cas intéressant »*, (mémoire de maîtrise – Université des sciences humaines de Strasbourg), 1998, [En ligne]. URL : <http://webcamus.free.fr/download/uci-98.pdf>, dernière consultation le 12 août 2010.

LAILLOU-SAVONA, Jeannette, « La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula* », dans *Albert Camus 7 : le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p.77-94.

LEMAIRE, Jean-Pierre, « Albert Camus : Entre la terre et la lune ou Caligula et les poètes », *Les revues pédagogique de la Mission laïque française*, numéro 45, mai 2002, p.55-61.

LE MARINEL, Jacques, « Pouvoir du mensonge et vérité de l'être dans l'œuvre de fiction d'Albert Camus », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.31-49.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline, « Albert Camus, une écriture de la vérité », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.13-19.

LUPO, Virginie, « « Je veux qu'on vive dans la vérité » : Passion et douleur de Caligula à Clémence », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.75-86.

KING, Adèle, « La révolte littéraire » dans *Albert Camus: La Révolte. Actes du 3ème Colloque International de Poitiers en 1999*, Pont-neuf, éd. Lionel Dubois, 2001, p.61- 70.

MEUNIER, André, « Approches de l'art camusien », dans *Revue des lettres modernes*, numéros 212-216, 1969, p.9-33.

NOUDELMANN, François, « Le mensonge ou la vérité devenue », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2004, p.199-209.

NOVELLO, Samantha, « Du nihilisme au silence totalitaire : la réflexion politique et morale d'Albert Camus », dans *Albert Camus et le mensonge: actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.129-144.

ONIMUS, Jean, « Un grand amour manqué », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, numéro 12, 1960, p.111-115.

QUILLIOT, Roger, « Les difficultés du langage », dans *Revue des lettres modernes*, numéros 212-216, 1969, p.77-102.

REY, Pierre-Louis, *Camus : une morale de la beauté*, Paris, Sedes, 2000.

SAGI, Abraham, *Albert Camus and the philosophy of the absurd*, traduit de l'hébreux par Batya Stein, Amsterdam, Rodopi, 2002.

SARTRE, Jean-Paul, « Explication de L'Étranger », dans *Les critiques de notre temps et Camus*, Paris, éd. Jacqueline Lévi-Valensi, Garnier, 1970, p.41-56.

SHERMAN, David, *Camus*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2009.

SPRINTZEN, David, *Camus: a critical examination*, Philadelphie, Temple University Press, 1988.

SUÉTONE, *Vie de Caligula*, paragraphe XLIX, Université catholique de Louvain, Bibliotheca classica selecta, traduction française de M. Cabaret-Dupaty, Paris, 1893, avec quelques adaptations de J. Poucet, Louvain, 2001, [en ligne].
URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/SUET/CAIUS/trad.html>

TOURA, Hiroki, *La quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Cazaubon, Eurédit, 2004.

WEYEMBERGH, Maurice, « Mémoire, oubli et mensonge. La quête camusienne de la vérité », dans *Albert Camus et le mensonge : actes du colloque organisé par la Bpi en 2002 dans le foyer et la petite salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2004, p.115-126.

WITTMANN, Heiner, « Albert Camus : La responsabilité de l'artiste », dans *Albert Camus solitaire et/ou solidaire, Actes du 5ème Colloque International de Poitiers sur Albert Camus* en 2003, Montpellier, éd. Lionel Dubois, 2005, p.67-82.

Autres références

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 2004.

CORNEILLE, Pierre, *Théâtre II*, Paris, Garnier Flammarion, 2006.

PASCAL, *Pensées*, éd. présentée établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 2004.